

# أدب ونقد

مجلة الثقافة / الوطنية الديمقراطية

يونيو ١٩٩٩

العدد ١٦٦

العدد ١٦٦

و الوجوه / فاروق خلف شاعر أهمله النقاد و الشعراء



مختارات من " نبي " جبران خليل جبران / الصعاليك : استهلاك الإنسان و إنسان  
الإستهلاك / يوسف شاهين " آخر " مكرّر / رزق الله و السيوى و نجيب : الواحة









# أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية  
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى  
التقدمى الوطنى / يونيه ١٩٩٩  
رئيس مجلس الإدارة:  
د. رفعت السعيد

رئيس التحرير:  
فريدة النقاش

مدير التحرير:  
حلمى سالم

سكرتير التحرير:  
مصطفى عبادة

مجلس التحرير:  
إبراهيم أصلان/ صلاح السروى/ طلعت الشايب/  
غادة نبيل / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون:  
د. الطاهر مكي/ د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى/  
د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:  
د. لطيفة الزيات/ د. عبد المحسن طه بدر / محمد روميش



# أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:

محيي الدين الليّاد

لوحة الغلاف:

عمل جماعي لأطفال دميّاط  
(إصدار هيئة قصور الثقافة)

الرسوم الداخلية:

الفنان الشاب: أشرف إبراهيم

رسوم الديوان الصغير:

بريشة جبران في «النبى».

أعمال الصنف مؤسسة الأهالي: نسرين سعيد

التوضيب الفني والطبع شركة الأمل للطباعة والنشر

المراسلات: مجلة أدب ونقد / ١ شارع كريم الدولة / ميدان  
طلعت حرب/ "الأهالي" القاهرة/ ت ٢٨/٢٩ / ٥٧٩١٦٢٧ /  
فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

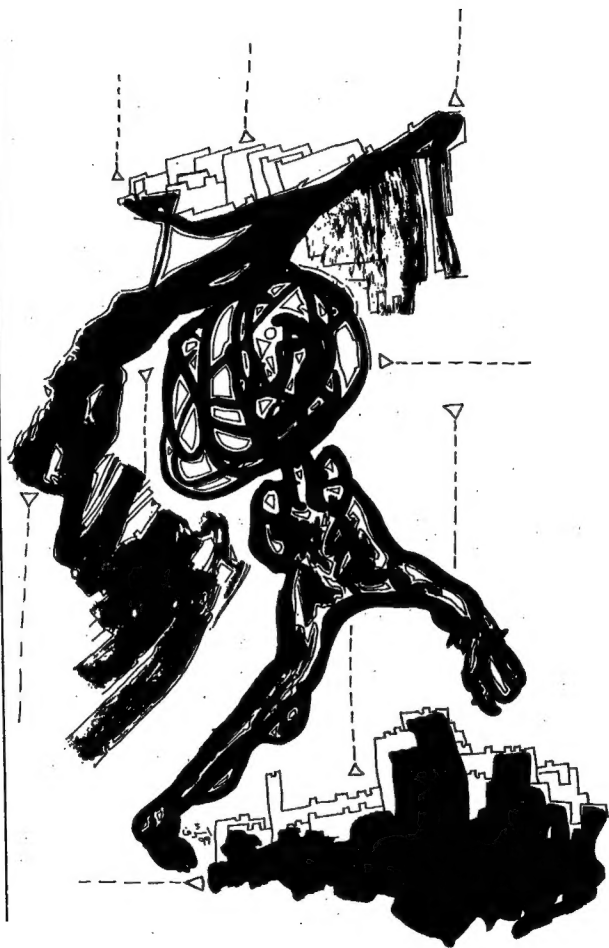
الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا  
للشخص - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا  
باسم الأهالي - مجلة أدب ونقد.  
الاعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها  
سواء نشرت أم لم تنشر



## المحتويات

- \* أول الكتابة / المحررة / ٥
- استهلاك الإنسان .. إنسان الاستهلاك / دراسة / د. محمد بريوى ١١
- حدائق / شعر / محمد الفقيه صالح / ٢٤
- ساكنو الغرف الضيقة / قصة / ياسر عبد الحافظ / ٢٧
- \* الديوان الصغير : مختارات من « نثى » جبران ..
- إعداد وتقديم / فريدة النقاش / ٣٣
- فهارس البياض : ياله من كون أبيض ، ياله من عدم أبيض / نقد / غادة نبيل / ٤٩
- حالة إدرسية / مسرح / مایسة زكى / ٦٣
- تطور تجربة محمود درويش الشعرية / دراسة / د. محمد عبد المطلب / ٦٩
- سلاما لعينيك من التيه / ملف : فاروق خلف / ٨٣
- هذا الشاعر ، هذه الصحف / ح.س. / ٨٤
- أراجيح تهزها الريح / نقد / فوزى شلبى / ٨٦
- الحركة الداخلية فى قصيدة النثر / دراسة / د. محمود الحسينى / ٩٨
- قصائد / فاروق خلف / ١٠٩
- ثلاث شجرات تثمر برتقالاً / المصوراتى / حلمي سالم / ١١٨
- الانتفاضة وثقافة الآخر / انطوان شلحت / ١٢٦
- شيوخ الـ « شعرو - دولار » / رأى / صبحى حديدى / ١٣٧
- الغراب واليمامة / رأى / حلمي سالم / ١٤٠
- حديث الجنود وتعدد الأصوات السردية / نقد / عفاف عبد المعطى / ١٤٢
- فيلم « الآخر » : الاستنساخ وحده لا يكفى / سينما / كمال رمزى / ١٤٧
- أربع قصائد / شعر / السماح عبد الله / ١٥٤
- العبث فى مناخ عابس / عين / أحمد عز العرب / ١٥٨
- اللى لحقته من جسمى / شعر / مجدى الجابرى / ١٦٠







## أول الكتابة

طلبت من الزميل الكاتب الفلسطيني « أنطوان شلحت » أن يكتب لنا من حيفا حيث يقيم مقالا تفصيليا أو بالأحرى دراسة عن المؤرخين الجدد في إسرائيل الذين تعود بدايات عملهم إلى سنوات الانتفاضة الشعبية الفلسطينية التي اصطلحنا على تسميتها بانتفاضة الحجارة لأنها تميزت بالمشاركة الواسعة للأطفال والصبية فيها بإلقاء الحجارة على جنود الاحتلال.

وكان أنطوان في الدراسة التي أعدها لنا عن الانتفاضة وثقافة الآخر والمنشور جزؤها الثاني في عددنا هذا قد أشار إشارات عابرة إلى الدور الذي لعبته الانتفاضة في ولادة هذه الموجة الجديدة من الكتابة التاريخية وذلك طبعاً قبل أن تتكاتف عوامل كثيرة لاختمادها منها المحلى الذي يخص علاقات الفصائل الفلسطينية ببعضها البعض، ومنها الاقليمي الذي تمثل بشكل أساسي في مأساة غزو العراق للكويت . واندلاع حرب الخليج الثانية، ومنها العالمي الذي تجسد في بدايات تصدع المعسكر الاشتراكي ثم انهياره ودخول الحرب جميعا إلى مؤتمر مدريد..

ورغم إخماد الانتفاضة التي كانت أيضا أساسا لقبول المؤسسة الحاكمة في إسرائيل بالتفاوض مع منظمة التحرير الفلسطينية ، أقول رغم هذا الاخمد القسري فقد واصلت مدرسة المؤرخين الجدد في إسرائيل تطورها وبناء رؤاها في كشف الحقائق المسكوت عنها من تاريخ نشأة إسرائيل، ولم يتردد بعض هؤلاء المؤرخين في القول بأنها كانت نشأة دامية وعلى حساب شعب آخر. وإن لم يشكل هذا البعض أغلبية فإنه يعبر عن روح جديدة تولد في أوساط الاسرائيليين تجسدت في اعتراف نصفهم في استفتاء بأن قيام الدولة الفلسطينية هو ضرورة . بينما قال النصف الآخر إنه من الأفضل طرد الفلسطينيين.. والحقائق التي تحكم الفريقين رغم تباينهما هي واحدة وأساسها جميعا هو هذا الحضور الشعبي الفلسطيني الذي منحه الانتفاضة - رغم إخمادها - قيسا من روحها العبقريّة ،



وفرضت قضية فلسطين على العالم كله بل وبخل تعبير الانتفاضة بالعربية إلى القاموس السياسي الكفاحي الخلاق للإنسانية ككل يقول إنطوان إنه : « يمكن الاستفراد أكثر فأكثر في متابعة البراهين على الرؤية المغايرة واللغة الجديدة في كتابة الأدب والتاريخ السياسي ، وتستلزم هذه المتابعة معالجة أخرى (وهو ما طلبته فعلا من الصديق) . لكن الأمر الأكيد أن هذا الأمر يعكس - حقيقة - تحولا نوعيا في الكتابة الإسرائيلية وهو تحول نوعي لم يأت صدفة ، ولا جاء مفاجئا ، بل إنه أحد تجليات مظاهر استخلاص الضوء من برائث العتمة التي دججت الانتفاضة .. » .

أريد أن أستخلص من هذا الدرس أن العرب لابد أن يقاوموا ليعتدل الميزان المختل بينهم وبين عدوهم التاريخي وليس هناك طريق آخر لتأمين حقوقنا المشروعة وتحرير أراضينا بدلا من الانتظار العاجز لنتائج الانتخابات الإسرائيلية كما حدث في الأسابيع الأخيرة .

ويحظى الشعر في عددنا هذا نصا ودرسا بمكانة كبيرة ومساحة تفوق كل المواد الأخرى إذ ننشر أيضا الجزء الثاني من دراسة د. محمد عبد المطلب عن تطور تجربة « محمود درويش » ، وهي دراسة أتمنى أن تكون موضوعا لنقاش ومحاورات ممتدة ، فنحن أمام واحد من كبار شعراء العربية لا في عصرنا وإنما في كل عصورها حتى الآن ، وأمام ناقد يعتمد المنهج الإحصائي ويسعى في هذه الدراسة لتجاوزه قليلا ، وفي ظني أن مثل هذه المناهج الجزئية غالبا ما تؤدي لافقار النص وتضييق آفاقه والوقوف عند تخوم غناه اللانهائي خاصة إذا كنا أمام طاقة شعرية كبيرة مثل « محمود درويش » .

وإذا كان الدكتور عبد المطلب يبتعد عن الإحصاء فإنه لا يتخلص تماما من الثنائية التي تشده من حيث أتى ، فهو يرى « أن الحدود المعرفية للحالة » - على مستوى الإدراك النظري أو الأجراء التطبيقي تكاد تلتغى مجموع القبلات التي تفرضها التجربة ، لأن « الحالة » مكون داخلي يولد رؤية خاصة فيها من العمق بقدر ما فيها من الاتساع والإبداع يسمى للدخول في هذه « الحالة » ، عندما يخلص لبطائه ، ويتخلص من كثافة الواقع المعيشي .. » .

وكما يبدو فإن الناقد هنا يتحدث عن العملية الإبداعية ، وعملية إنتاج الشعرية من



موقع مثالي ذاتي إذ يتضخم الجانب الباطني كأنه مقطوع الصلة كلية «بكثافة الواقع العيشي»، ونصبح كأننا أمام جدل سلبي يفقد فيه النفي طابعه الديالكتيكي ليفقد مطلقا، ولا تدخل مكوناته العنصر المنفي، في المعطى الجديد الذي يتخلق من تفاعل بين الأشياء والعمليات المادية أي في الواقع المعيشي وبين أحاسيس الإنسان ومشاعره وباطنه العميق، وإذا كانت المادية الديالكتيكية التاريخية ترى أن الأشياء والعمليات والواقع الخارجي هي الأساس الذي يكون المشاعر والأحاسيس والصور التي تنطبع في العقل الإنساني فإنها لا تقلل أبدا من شأن الأحاسيس والانفعالات أو تنفيها خاصة في سياق إنتاج الشعرية، وهي مدخل آخر للتعرف على الطاقة الشعرية وإضاءة قسماتها يربط بينها بطريقة أكثر تركيبا وبين كثافة الواقع وتعدد مستوياته وعمقه اللانهائي وعلى كل حال أتمنى أن يهتم النقاد والشعراء بهذه القضية والدراسة ونحن ننتظر مداخلاتهم.

ويقدم لنا الدكتور «محمد بريري» قراءة ممتعة في شعر الصعاليك «هذيل» وهي قبيلة من الصعاليك قال عنها الأصمعي «إذا فات الهذلي أن يكون شاعرا أو ساعيا أو راميا فلا خير فيه».

ولشعر «هذيل» الذي كتب بعد الإسلام نسب عريق في جاهليتهم، ولا يدين هؤلاء الشعراء المتمردون الاستمتاع بالحياة بل الحياة الناعمة، إلا حين يفرض الاستغراق في متعة الاستهلاك إلى فقدان الحرية وهو ما سماه الباحث باستهلاك الإنسان وينقل لنا قول «إيريك فروم» «إن من تعاليم ماركس أن الترف لا يقل رذيلة عن الفقر، وأن الهدف من الحياة هو مزيد من تحقيق كينونتنا وليس الاستزادة من ملكيتنا».

وفي عدد قادم سوف يعد لنا «بريري» ديوانا صغيرا من شعر الصعاليك لندخل إلى عالمهم الشاسع ونتعرف على أسس تمردهم ومنطلقاته وعلى رؤيتهم للعالم. أما الشاعر فاروق خلف فلا أنكر إن كنا نشرنا له في السابق أم لا هو الذي يقيم في طنطا ويرعى الحركة الأدبية فيها.

وها نحن ننشر له قصيدة طويلة ستكون مفتتحا لتعاون يمتد بيننا، وفي «نداءاته الأولى والاستجابات الأخيرة» روح تمرد واحتجاج وغضب فلعل هذا الواقع الكالنج يهبنا احتمالا آخر، وفي قراءات كل من د. محمود الحسيني وفوزي شلبي لشعر فاروق خلف



إضاءات تفتح لنا آفاق عالمه وتدعونا لقراءته مجدداً.

ومن كتاب النبی «لجبران» اخترنا لكم ديواناً صغيراً نعيد به معا قراءة هذا النص الجميل الذي دخل في التراث العالمي المعاصر كأحد كلاسيكياته الكبيرة ويقرأه العالم الآن في عدة لغات ،ومن أسف أن هذا الكتاب الذي هو واحد من مفاخر ثقافتنا قد تعرض لعملية قرصنة في بلادنا حين امتدت أيدي المصادرة إليه من رفوف مكتبة الجامعة الأمريكية ، إذ حرض المتهوسون الجهلاء ضده . واستجاب للتحريض المذمورون الغافلون باسم الدفاع عن الدين، وربما دون أن يعثنوا حتى بقراءة هذا الكتاب الصغير العميق الذي هو الصورة المكتملة «لجبران» كما يقول الدكتور ثروت عكاشة الذي نقل الكتاب من الانجليزية لعربية جميلة ذات شاعرية كثيفة وطاقت إيحائية خلابة ،بجديرة بالنص الأصلي ويقول لنا في مقدمته « يل إن الوجود عند جبران ليمتد إلى أعمق من مفهومه فهو قائم بذاته ، بصرف النظر عن صورته، والأرواح عنده تتناسخ ،وفكره الموت عنده تعني الانتقال لا العدم على أن وحدة الوجود عند «جبران» ، لا تعوق نمو الشخصية الفردية، ولا تحول بينها وبين الحركة الحرة المستقلة ذات الطابع الخاص.

وفي حديثه عن الزواج تحليل بارع لوحدة الوجود ،واستقلال الشخصية الفردية والمحافظة على ما لها من ميزات وفي الكتاب كله دعوة شاعرية بديعة إلى العمق في النظر إلى الأشياء...

إن المؤلف لم يكن يفرق بين دين ودين ، وإنما الدين كله تابع من أصل واحد، متجه إلى هدف واحد.

إن أمته العلوية تلخص هذا كله عندما يرد على لسانها فيما تناقش مسيحياً في أصول الدين «قل لا إله إلا الله، ولا شيء إلا الله وكن مسيحياً».

الأديان تلتقي كلها عند جبران ، مفهوم واحد، وعقيدة واحدة، أساسها الحب وصدق البصيرة في تبين أسرار الوجود».

انتهى الاقتباس من مقدمة الدكتور ثروت عكاشة التي كتبها بعذوبة ومحبة تليقان بهذا الكتاب الفريد في تراثنا.



وينقد «كمال رمزى» فيلم «الآخر» ليوسف شاهين الذى يرى محاكاة -فى بعض أجزائه- لأفلامه السابقة، وأبطال «الآخر» من ذلك النوع القلق، المتمرد، المتصادم الذى يتأجج بالطموحات والرغبات والذى إن أراد فعلا لا تهمة عواقب الأمور .. مع ذلك فإن الفيلم فى محصلته الأخيرة «مضطرب المستويات مشوش الرؤية» .. وهو شئ يؤسف له من مخرج كبير ..

أما نقد المسرح فى عدتنا هذا فهو كتابة شعرية رفيعة قدمتها لنا «مايسة زكى» التى صنعت نوعا من كولاج بين عدد من العروض والنصوص «ليوسف إدريس» وعنه وهو الفنان ييقظ صاحب الطاقة الهائلة والمقدرة الغذة على التقاط الحركة الخفية فى الواقع الإنسانى وفى داخل الشخصيات وحقا «ما أكثر ما نعلم عن رؤية الناس لمجرد أنهم عميان» ..

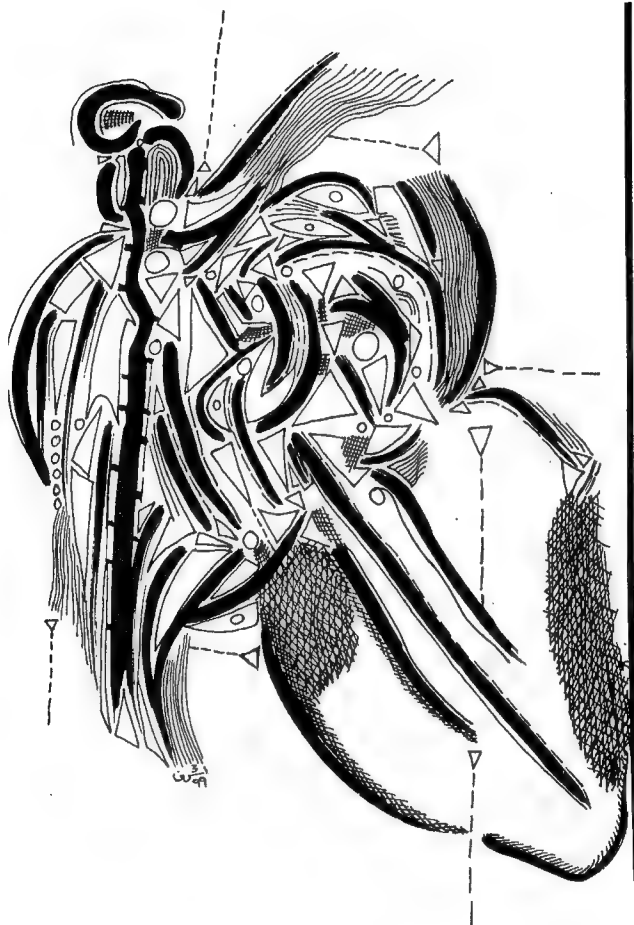
\*\*\*

وأخيرا رحل الشاعر «مجدى الجابرى» عن عالمنا فى ريعان شباب بعد أن فتك به السرطان ،وقبل سنوات كان «وائل رجب» قد لقي نفس المصير ليكون علينا أن نودع بعض مواهبنا الفريدة قبل أن يكتمل عطاؤها تاركين فى القلوب جروحا لا تندمل والمآل لا يهدأ ..

ونظل نتساءل وقد مصف بنا نوع من يأس أمام الموت المبكر .. متى تتوصل البشرية لاكتشاف علاج لهذا المرض، وهل يا ترى نحتاج إلى بعض من مليارات تبديدها الأمبريالية فى حروبها ضد الشعوب لننفقها على البحث عن دواء ناجح، وحتى يأتى هذا اليوم فإننا لن ننسى أبدا كل هؤلاء المبدعين الجميلين الذين أحببتناهم وفتك بهم المرض اللعين .. فوداعا مجدى الجابرى .. وداعا ..

المحررة







د. محمد بريري

# استهلاك الإنسان إنسان الاستهلاك

(قراءة في شعر صعاليك هذيل)

## دراسة

يفتح امرؤ القيس إحدى قصائده قائلاً:

أرانا موضعين لأمر غيب ونُسحر بالطعام وبالشراب

عصافيرُ ونَبَانُ ودودٌ وأجراً من مجلعة الذئباب (١).

أى إننا نمضى فى حياتنا إلى أمر مجهول ، أمر مغيّب عنا ، لكننا لا ندرك هذه الحقيقة لأننا مسحورون بالطعام والشراب ، أى إننا مسحورون بما يمكن أن نسميه بـ"مجلعة الذئباب" المعاصرة بالاستهلاك. يصرفنا سحر الاستهلاك . أو فتنته عما ينبغي أن نوليه اهتمامنا ، يصرفنا من تدبّر أمر مصيرنا . يزيّف الاستهلاك فى كلام امرئ القيس ، وعينا فننصرف إلى ما ينبغي أن يكون هامشياً فى وجودنا الإنسانى (الطعام والشراب) غاضين البصر عما ينبغي أن يكون جوهرياً ، وهو المصير الذى نصير إليه ، جاهلين إياه حين ينحصر وجود الإنسان فى الاستهلاك فإنه يفقد وجوده من حيث هو إنسان ، فيصبح فى حقارته وتفاهة وجوده أقرب إلى العصافير والدود والذباب ، ويصبح فى شدة أقرب إلى الذئباب المجلعة ، أى الماضية فى شرها دون تردد يحيل الاستهلاك البشر إلى كائنات مفترية عن وجودها الإنسانى. وقد عمّق امرؤ القيس الاحساس باغتراب الإنسان عن وجوده حين واه يوالى بين العصافير والذباب والدود والذئباب ناعثاً بها جميعاً حال



الإنسان المستغرق في الاستهلاك ، الذى شغله وجوده العضوى الفيزيقي عن وجوده الإنسانى ،فتساوى بذلك مع الذباب والدود.

إن فكرة تحوّل البشر إلى حيوانات استهلاكية التى أوحى بها امرؤ القيس ببراعة فى هذين البيتين ،هذه الفكرة تعدّ مدخلا مناسباً لقراءة جانب من شعر صعلاليك هذيل .وقيل تقديم هذه القراءة يحسن بنا أن نلم إماماً سريعاً بمعنى الصعلكة . يقول شوقي ضيف « الصعلوك فى اللغة الفقير الذى لا يملك من المال ما يعينه على أعباء الحياة ، ولم تقف هذه اللفظة فى الجاهلية عند دلالتها اللغوية الخالصة فقد أخذت تدل على من يتجربون للغارات وقطع الطرق . ويمكن أن يميز فيهم ثلاث مجموعات: مجموعة من الخلاء الشذاذ الذين خلعتهم قبائلهم لكثرة جرائمهم .. ومجموعة من أبناء الحبشيات السود ، ممن نبذهم أبائهم .. ومجموعة ثالثة .. احترفت الصعلكة احترافاً ، وحينئذ قد تكون أفراداً .. وقد تكون قبيلة برمتها مثل قبيلتي هذيل وفهم» (٢).

يتضح من كلام شوقي ضيف أن الصعلكة ترتبط بمعنى النبذ والتهميش لكون الصعلاليك خارجين علي نظام القيم السائد ، أو لكونهم من السود أو الفقراء أو كليهما . لكن الالتفات للنظر أن أفراداً اختاروا الصعلكة اختياراً ، كما اختارته قبائل بعينها ، مثل قبيلة هذيل . وهو اختيار وجودى فنى يكشف عنه شعر الصعلاليك الذى يتميز بميزات محددة نابعة من اختيارهم حياة التمرد والعيش على حافة الخطر . فالصعلوك ، من هذا الوجه ، يعد أحد نماذج اللامنتمى.

لكن ما ينبغى الالتفات إليه فى هذا السياق أن التمرد قد يكون اختياراً فنياً لدى بعض الشعراء ، حتى وإن لم يكونوا فقراء أو منبوذين مطاردين ، وحتى إن لم يعيشوا عيشة الصعلاليك . إن القارئ لشعر طرفة بن العبد وامرؤ القيس يلاحظ عندهما فى بعض المواضع نزوعاً وجودياً يشبه نزوع الصعلاليك ، رغم أنهما لم يكونا صعلوكين بالمعنى الاصطلاحي . بل إن شخصية أبى الفتح فى مقامات بديع الزمان الهمداني يمكن النظر إليها بوصفها صياغة جديدة للصعلكة تناسب العصر العباسى الذى كتب فيه بديع الزمان مقاماته . أبو الفتح فى هذه المقامات هو الصيغة السردية الكتابية للصعلكة فى مقابل الصياغة الشفافية الشعرية الأقدم عهداً.



ولعل التشابهات الفنية بين شعر امرئ القيس وشعر الصعاليك هي التي حدثت بالقدماء إلى وصفه في حياته اللاهية وصفاً يقترب سلوكه من سلوك الصعاليك رغم أنه كان ابن ملك من ملوك كندة « من ذلك ما رواه هشام الكلبي إذ يزعم أن أباه طرده .. فكان يسير في أحياء العرب ومعه أخلاط من شذاذ القبائل (٢) . قامرؤ القيس مطرود ، شأنه شأن الصعاليك . وحين طرده فإنه صاحب شذاذ القبائل ، بكل ما تعنيه كلمة شذاذ من خروج على منظومة القيم السائدة . لذا لم يكن غريباً أن يقول امرؤ القيس بيتيه اللذين بدأنا بهما ، إن هذين البيتين بما تحملانه من معنى الإدانة للوضع المشين حين يتحول البشر إلى كائنات استهلاكية ، مما يرد هم إلى وضعهم الحيواني الأول ، هذه الإدانة لسحر الاستهلاك تمثل دلالة محورية في شعر الصعاليك .

وسوف أمرض فيما يلي بعض مظاهر التعبير عن هذه الدلالة وما قد يتفرع عنها عند شعراء هذيل ، وهي قبيلة من الصعاليك قال عنها الأصمعي « إذا فاتك الهذلي أن يكون شاعراً أو ساعياً أو رامياً فلا خير فيه (٤) ، أي لابد للهذلي الحقيقي أن يكون شاعراً أو صعلوكاً يعدو عدواً سريعاً ويرمى بالسهام ، وإلا ما استحق أن يكون من هذيل .

يذكر « الأعلام » ، أحد صعاليك هذه القبيلة في قصيدة (٥) له قصة إحدى المطاردات التي كان يتعرض لها ، فيصف فزعه وفزع أصعابه حين تكاثر عليهم الأعداء ، وجدوا في طلبهم ، وكيف أن هواجس الموت وما بعد الموت أخذت تعيط به فاستمر في عدوه السريع إلى أن نجا بنفسه بعد صراع ، لا مع الأعداء بوصفهم أفراداً من البشر ، بل مع الموت نفسه متمثلاً في رموزه المشهورة في الشعر العربي ، من مثل الضياع والجوارح والذئاب والثعالب التي تتعيش على جيف القتلى ، وكان حياة هذه الكائنات تقوم على الموت ، فغذاؤها هو مادة الحياة :

وخشيت وقع هزيبية قد جُرِّيت كل التجارب

فأكون صيدهم بها للذئب والضبع السواغب

جزراً وللطير المربة والذئباب وللثعالب (٦)

وفي هذه اللحظة التي تتراقص فيها أشباح الموت في مخيلة الشاعر يتذكر أهله وبنيت ، وما هم فيه من جوع وضعف بحيث إذا فقدوه فقدوا عائلهم الذي يدفع عنهم غائلة



الجوع ويحفظ حياتهم:

حتى إذا انتصف النهار وقلت يوم حق دائب  
رفعت عينيَّ الحجاز إلى أناس بالناقب  
وذكرت أهلى بالمرء وحاجة الشعث التوالب  
لمصرمين من التلاد اللامحين إلى الأقارب (٧)

ولا شك أن حديث الشاعر عن بنيهِ في غمرة هذا الغزع يشير في المتلقى مشاعر  
الاشفاق والتعاطف، وبخاصة حين يذكر بنيهِ «اللامحين إلى الأقارب» وسط مصراء لا  
نبت فيها ولا زرع.

فهو يعنى كل هذا الإحساس بالأسى والإشفاق على الأهل الذين إذا فقدوا الشاعر  
أصبحوا أيتاماً يتسولون الأقارب، هل يعنى هذا كله أن الشاعر في سبيله إلى مراجعة  
موقفه، المعدول عن العيش على حافة الخطر الذى يورده موارد الهلاك، وما يعنيه من  
هلاك لأهله وبنيهِ؟ إن المتلقى المتعاطف مع الشاعر لابد أن يرجو له الإفراج عن هذا كله  
إشارةً للسلامة والأمن والأمان. لكن الشاعر يرى الأمور رؤية مخالفة. إنه يرى أن  
الاستكانة والاستسلام لإغراء الحياة الوادعة التى يتحول فيها البشر إلى حيوانات  
مستأنسة تناقض الوجود الإنسانى الحق. لذلك فإنه لا يراجع موقفه، رغم علمه بما قد  
يجرّه عليه هذا الموقف من مكابدة وعناء، فيقول مفتتماً قصيدته:

والحنطى الحنطى يمتع بالعظيمة والרגائب  
ما شئت من رجل إذا ما اكتظ من محض ورائب  
حتى إذا فقد الصبوح يقول: عيش ذو عقارب (٨).

يقول الشاعر في هذه الأبيات إنه بينما حالى هو حال من يتعرض للموت فى كل لحظة  
فإن حال غيرى من الناس هو الاستكانة إلى حياة الترف والذمة. وتكتسب «الواو» فى  
أول هذه الأبيات الختامية أهمية خاصة، إذ إنها تدعونا إلى المقارنة بين ما سبقها وما  
تلاها. ما سبقها ينصب على «الأنثى»، أى الذات، أما ما بعدها فتحسيد لصورة الـ«هو» أو  
الآخر. وما هذا الآخر إلا رجل ساقط الهمة لا يعنيه من أمر الحياة إلا الغذاء، وشأنه حينئذ  
شأن البهيمة التى لا تدرك فى الوجود ما يتجاوز حاجتها الفريزية للغذاء.



وقد سخر الشاعر من هذا الآخر حين جعل فكرته عن الشر «العقارب» منحصرة في فقدته بعض غذائه . يتأوه هذا الآخر صائحاً : عيش ذو عقارب!! لأنه افتقد شرابه الصباحي.

قوام وجود هذا الآخر من «الحنطة» و«الرغائب» و«الرائب» و«المصبوح» ، فهو «يكتظ» بألوان الطعام والشراب و«يمتج» بها ، أى يختلط بها اختلاطاً ، بما يوحى بأن كينونة هذا الآخر تتماهى مع تلك المواد الاستهلاكية.

يوحى هذا الشعر إيهام قويا بفكرة تشييء البشر حين يصبح همهم الذى لا هم لهم سواء هو صنوف الاستهلاك . وقد بلغ الشاعر حدّاً بعيداً من أدبية الأداء الشعرى حين جسد فكرة الإنسان الذى لا يستجيب إلا لدواعى وجوده العضوى . لهذا استهل الأعم كلامه من الآخر واصفا إياه بأنه «حنطى حنطى» ، مجاوزاً بين لفظين يكادان يتطابقان صوتياً ، مما يوحى بمعنى التطابق بين الحنطى، أى هذا الرجل ، والحنطة ، وكأنه يقول إن قوام وجود هذا الرجل هو الحنطة ، أى الغذاء . ولا يخفى على أحد أن الإحساس يتحول هذا الرجل إلى «شئ» ، أو تشييء الإنسان ، قد تأكدت مرة أخرى، فى نسبته إلى الحنطة حين سمّاه الشاعر باسم «الحنطى».

بلغ «الأعم» شأواً بعيداً من الشاعرية حين كثف فى هذه الأبيات الثلاثة معنى السخرية من هذا المخلوق «الحنطى» المغرق فى الغفلة ، بحيث نجح نجاحاً لافتاً للنظر فى أن يقيم تناقضاً حاداً بين ما قبل «الواو» وما بعدها ، أى تناقضاً بين «الأنأ» وال«هو» . كان الشاعر يقول لنا ، من خلاله القصيدة كلها، إن الاختيار الوحيد الذى يمكن أن يستبدله بالوجود «الصعلوكى» هو أن ينتهى إلى ما إنتهى إليه «الحنطى الحنطى» . فلا سبيل إلى التوفيق بين «الأنأ» التى تشبعت بقيم التصعلك والآخر المتشبع بالقيم الاستهلاكية ، تلك القيم التى يرسفها المجتمع الذى يساوى بين قيمة الإنسان والقيمة المادية التى يمثلها ما يستهلكه من سلع.

وليس بخاف أن قصيدة الأعم تعدّ صدًى أو حاشية مفصّلة لما أوجزه امرؤ القيس فى بيتيه اللذين بدأنا بهما . إن «الحنطى الحنطى» تجسيد آخر لما جسده امرؤ القيس حين ذكر العصافير والدود والذباب والذئب فى وصفه لحال البشر الذين سحروهم «الطعام



والشراب «مما ألهاهم عن مصيرهم الإنساني، وما يخفيه لهم الغيب فيما يستقبلون من الحياة. إن اللحظة الراهنة بما تحتويه من إغراءات استهلاكية تشبه بقى تفكير امرئ القيس الشعري، السحر، الذى يمكن أن نعدده المعادل الموضوعى فى اللغة القديمة، لما نسميه فى لغتنا المعاصرة باسم «تزييف الوعى».

إن هذا الميل إلى مقاومة سحر الاستهلاك له مظاهر أخرى عند شعراء آخرين. من صعاليك هذيل. يقول بعض الرواة إن «أبا خراش الهذلى» أقفر .. من الزاد أياماً، ثم مرّ بامرأة من هذيل جزله شريفة، فأمرت بشاة فذبحت وشويت، فلما وجد بطنه ريح الطعام قرقر، فضرب بيده على بطنه وقال «إنك لتقرقر لرائحة الطعام، والله لا طعمت منه شيئاً، ثم قال: يا ربة البيت، هل عندك شئ من صبر أو مر؟ قالت: تصنع به ماذا؟ قال: أريده، فأتته بشئ منه فاقتحمه، ثم أهوى إلى بعيده فوكبه فحاشدته المرأة فأنسى، فقالت له: يا هذا، هل رأيت بأساً أو أنكرت شيئاً؟ قال: لا والله. ثم مضى وأنشأ يقول:

وإنى لأثوى الجوع حتى يملئنى	فيذهب لم يدنس ثيابى ولا جرمى
أفتبقي الماء القراح وأنتهى	إذا الزاد أمسى للمزليج ذا طعم
أرد شجاع البطن قد تعلمينه	وأوتر غيرى من عيالك بالطعم
مخافة أن أحيا برغم وذلة	وللموت خير من حياة على، رغم(٩)

لا يخضع أبو خراش، الصعلوك الهذلى، لإغراء الاستهلاك متمثلاً فى الشواء، بل يأكل الصبر والمرّ رافضاً الاستسلام لشجاع البطن، فيقدم الشاعر الصعلوك نموذج الإنسان الذى يمتد بمقاومة أفة الاستهلاك، لأنه يعلم أن الانكسار أمام «سحر» الطعام والشراب يفضى بصاحبه إلى حياة ذليلة خاضعة، أفضل منها من وجهة نظره الموت.

فى مثل هذا الشعر وما يصاحبه من مرويات ذات طابع سردي خيالى يرسخ الإحساس بأن الهزيمة أمام الرغبات الاستهلاكية تؤدي بالضرورة إلى تدنيس الوجود الإنسانى الكريم هناك، إذن ربط واضح فى مثل هذا الخطاب بين نبيل الحياة ومقاومة مطالب الاستهلاك وما يصحب هذه المطالب من أنانية. إن مقاومة «شجاع البطن» ترتبط فى شعر أبى صخر بمعنى إيثار الغير «وأوتر غيرى من عيالك بالطعم». إن هذا الخطاب الأدبى يمكن أن يقرأ بوصفه نموذجاً من نماذج أدب المقاومة.







وتعد أبيات أبي خراش والخبر الذي ساقه الرواة في تقديمها تنويعاً على بيت مشهور لأبي ذؤيب الهذلي ، أو يعد بيت أبي ذؤيب خلاصة لقصيدة أبي خراش وما سبقها من خبر ، والبيت هو قول أبي ذؤيب:

والنفسى راقبة إذا رنيتها وإذا تردّ إلى قليل تقنع (١٠)

لقد «رغبت نفس» أبي خراش وأعلن «جسده» عن رغبة النفس حين قرقرت البطن وحين تحرك «شجاع البطن» لكنه في لحظة من لحظات الوعي الإنساني النادرة أدرك أن واجبه يحتم عليه أن يقاوم «النفس الراغبة» فردّ «شجاع البطن» فأكمل الصبر والمرّ وانثبq الماء القراح مكتفياً بالقليل الذى يفتنى عن الكثير .فالنفس كما يقول أبو ذؤيب إذا ردت «إلى قليل تقنع».

ولقد أعجب القدماء ببيت أبي ذؤيب إعجاباً شديداً .قال الأصمعى عن هذا البيت «هذا أبرع بيت قالته العرب، عجب من العجب جودة» (١١). كما روى الجاحظ فى البيان والتبيين «أن ثلاثة من الرواة اجتمعوا فسلّوا عن أحكم نصف بيت من الشعر وأوجزه ، فقال أحدهم قول أبي ذؤيب:

وإذا تردّ إلى قليل تقنع» (١٢).

ولا يجوز أن نعزل هذا الإعجاب الشديد ببيت أبي ذؤيب عن مجمل شعر هذيل ،وقد رأينا كيف أن هذا البيت يكاد يكون تعبيراً مركزاً عن تجربة أبي خراش الذى أظهر إرادة لا تلتن أمام رغبات النفس فردّها إلى القليل فقنعت .غير أن هذا كله تم من خلال تجسيد درامى فى الشعر وفى السرد الذى سبقه .وليس أسوأ ،فى قراءة الشعر العربى القديم،من الاكتفاء بالحكمة التى تنطوى عليها بعض الأبيات، لأن ذلك المنحى من الفهم المبسّس يحيل الفن إلى وعظ بارد يخلو من حرارة الصراع ، ويختزل الموقف الوجودى المعقد اختزالاً مشيئاً .يضاف إلى ذلك كله إن إعجابنا نحن بهذا الشعر يعود إلى أن «رغبات النفس» التى تحدث عنها أبو ذؤيب تنصرف فى كثير من الشعر العربى القديم إلى ما نسميه يلفتنا المعاصرة رفاهية الاستهلاك.

لهذا كله فإن أبا خراش حين رثى أخاه فى شعر آخر، أثنى عليه بأنه لم يكن ممن ينعمون بخفض العيش ،أو بالحياة التى يتلهى فيها الإنسان بضروب من الاستهلاك



فيقول مثنيا على أخيه:

ولم يك مثلوج الفؤاد مهبّجاً \* أضاع الشباب في الرّبيّة والفخض  
ولكنه قد نازمته مخامص \* على أنه ذو مرّة صادق النهض (١٣).  
من الواضح في هذا الشعر أن من يجعل وكده في الحياة أن يليى حاجاته الاستهلاكية  
لا يستحق احترام الشاعر، إنما يستحقه من عاش مناهلاً فلم يضيع شبابه في الرّبيّة،  
(أي كثرة اللحم وتمامه) ، بل على العكس من ذلك عاش حياة تملؤها منازعة المخامص (أي  
مجانبة الجوع).

وقد احتفظ شعراء هذيل بهذه الدلالة الشعرية التي ترتبط فيها الحياة النبيلة بفكرة  
النضال ومقاومة الاستكانة لألوان الترف الاستهلاكي، احتفظ شعراء هذيل بهذه الدلالة  
بعد الاسلام، وظلوا يصدرون في كثير من شعرهم عن هذه الخلفية من القيم يقول أحدهم  
وهو من شعراء العصر الأموي، في بعض هجائه:

فهل تنتهي عنى وأنت بروضة \* من الطود يسقيها من العين جدول  
يعيش السعيد أينما شئت برّه \* بسمن وعنقود وكيش مدلدل  
يمدّ اليدين في صريم وحائط \* هنيئاً مريئاً ما تُسرب وتقل  
شرابك محض في الإناء وقارص \* وماء زبيسب، هاذق ومعل (١٤)

تظهر في هذا الشعر سفرية تذكرنا بسفرية الأعلام الذي بدأنا به كلامنا عن هذيل .  
يعيش خصم الشاعر سعيداً مستسلماً لألوان الترف الاستهلاكي. من طعام وشراب . إن هذا  
الترف لا بد أن يؤدي بصاحبه إلى الإنكسار حين يولجه موقفا يحتم عليه الاختيار بين  
التخلي عن هذا الترف الاستهلاكي من أجل النضال ، أو الاستسلام لما يفرض عليه . حين  
يصبح الترف الاستهلاكي ضرورة من ضرورات الحياة، فمعنى ذلك أن يصبح هؤلاء  
المستهلكون عبيداً لمادة الاستهلاك، فاقدين لحرية الاختيار . لذلك فقد أرى هذا الشاعر  
بخصمه إزاء شديداً حين قال في هذه القصيدة:

نص مصاليت إذا العرب شمّرت .. وسالم رنان المدّين يهدل (١٥)

فهو يربط بين الاستسلام ، الذي يسميه أصحابه مسالة، بسبب اكتنازهم بالشحم  
واللحم، وهما علامتان على الترف الذي يقعد بأصحابه عن النضال ، إيثاراً للسلامة التي



توفر الأمن والأمان، وما يتبعهما من استرخاء، وارتياح إلى الوفرة الاستهلاكية على حساب إنكسار الإرادة وما يتبعها من مذلة وتبعية.

وفى الخبر الذى ساقه أبو الفرج الأصفهاني عن أبى ذؤيب ما يؤكد أن نظام القيم الذى ولد شعر هذيل بعد الاسلام نسب مريق فى جاهليتهم .يقول أبو الفرج «خرج أبو ذؤيب مع ابنه وابن أخ له يقال له أبو عبيد حتى قدموا على عمر بن الخطاب رضى الله عنه، فقال له: أرى العمل أفضل يا أمير المؤمنين؟ قال: الإيمان بالله ورسوله. قال: قد فعلت، فأيه أفضل بعده؟ قال: الجهاد فى سبيل الله. قال: ذلك كان على وإنى لا أرجو جنة ولا أخاف ناراً» (١٦). يشير أبو ذؤيب إلى أن الجهاد كان مبدأ وجودياً يعتنقه فى الجاهلية قبل الجنة والنار، أى قبل العقاب والثواب اللذين أتى بهما الإسلام، فأولى به أن يظل على مبدئه بعد أن أصبح هذا المبدأ مرتبطاً بالثواب والعقاب. لكن «الجهاد» مصطلح يساء فهمه، إذ يرتبط لدى كثيرين من بمعانى القتل فحسب، على حين أن المعنى الذى استخلصناه من شعر الهذليين وشعر غيرهم فى الصفحات السابقة يتجه إلى معنى الاستمسك بالوجود الإنسانى النبيل، يقاوم معتنقوه إغراء الرفاهية الذى يخيّل الإنسان إلى حيوان استهلاكي فاقدر للوعى، أو كما نقول فى لغتنا الدارجة «تور الله فى برسيمه».

إن التخلّى عن المبدأ الذى صاغه أبو ذؤيب حين قال:

والنفس راغبة إذا رغبتها... إلى آخر البيت، هو الذى أدى بكثيرين منا إلى الاستسلام للنمط الاستهلاكي الشائع فأصبح قسم كبير منا عاجزاً عن مقاومة «كنتاكي» و«ويمبي» و«ماكدونالدز» إلى آخر هذه السلسلة التى يكبلنا بها العم سام، والتى يضاف إليها كل يوم حلقة جديدة.

بيد أنه من المهم أن ننتبه إلى أن الشاعر القديم لم يكن داعية إلى الزهد المتضمن للإجساس بكرهية مباهج الحياة، لم يكن هذا الشاعر مثالياً حانئاً كما قد يوحي كلامنا السابق، بل إن العكس صحيح، إذ يحفل الشعر القديم بالمظاهر التعبيرية التى تعلن عن فرح بالحياة ورغبة أكيدة فى المحافظة عليها. الحياة مقدسة، والفرح بها مقدس أيضاً، بشرط ألا يكون الاستمتاع بمباهجها داعياً للاستسلام وفقدان حرية الاختيار. يقول طرفة



بن العبد فى أبيات مشهورة فى معلقته:

ولولا ثلاث هن من هيشة الفتى	وجذك لم أحفل متى قام عوى
فمنهن سبق العاذلات بشربة	كملت متى ما تعل بالماء تزيد
وكرى إذا نادى المضاف محنبا	كسيد الغضا نبهته المتسود

وتقصير يوم الدجن والدجن معجب      بهيكنة تحت الخبساء المسعد (١٧)

يعلن الشاعر فى هذه الأبيات أنه لا يعبأ بالحياة إلا إذا توفر له فيها الاستمتاع بالخمر وبجمال المرأة الناعمة وإغاثة الملهوف . لا يفصل الشاعر، فى نوع الوجود الذى تستحق الحياة أن تعيش من أجله بين مبدأ اللذة، ومبدأ الفضيلة . لقد جعل الشاعر البيت المتضمن لفضيلة إغاثة الملهوف بين بيتين يتضمنان نوعين مختلفين من متع الحياة . كأن مبدأ إشباع اللذة لا ينفصل في وعيه عن فكرة الفضيلة أو الخير . المتعة فضيلة بقدر ما تكون الفضيلة متعة.

إن الشاعر القديم لا يدين الاستمتاع بالحياة ، بل الحياة الناعمة ، إلا حين يفرض الاستغراق فى متعة الاستهلاك إلى فقدان الحرية، أى حين تصبح المتع مرتبطة بالرغبة العارمة فى تملك أدوات الاستهلاك الجالبة للمتعة وعندئذ يصير الإنسان مملوكاً لتلك الأدوات لا مالكاً لها . وهنا من المفيد أن نقرأ كلمة «إريك فروم» Erich Fromm حين يقول «ومن تعاليم ماركس أن الترف لا يقل رذيلة عن الفقر، وأن الهدف من الحياة هو مزيد من تحقيق كينونتنا وليس الاستزادة من ملكيتنا» (١٨). تعود بنا هذه الكلمة الحكيمة إلى ما لاحظناه فيما سبق من أن العادات الاستهلاكية حين تتمكن بحيث يصير المرء عبداً لها فإنه لا يستحق إلا إزدراء الشاعر القديم وقد رأينا فيما سبق كيف سخر «الأعلم» من «الحنطى الحنطى» الذى يصيح مثلاً لافتقاده شرابه الصباحى ، وكيف أصبحت فكرته عن الشر «عيش ذو عقارب»!! مختزلة فى فقدانه «الصباح» . وكان إريك فروم « يشرح حالة هذا «الحنطى الحنطى» حين يقول «يمكن أن تصبح الأفكار والمعتقدات ممتلكات، بل هكذا يمكن أن تصبح العادات. فمثلاً إذا تعود شخص على تناول نوع معين من الطعام فى الإفطار فى موعد محدد كل يوم فإنه يمكن أن يصاب بإضطراب محسوس إذا حدث تغيير طفيف يخل بهذا الروتين فالعادة أصبحت ملكية للشخص ، يترتب على فقدانها تهديد لأمته» (١٩). لقد تألم «الحنطى الحنطى» إلى حد الاعتقاد فى أن موازين الحياة قد انقلبت بسبب فقدانه «الصباح» فأصبحت الحياة فى نظره شراً خالصاً «عيش ذو عقارب» بكل ما تعنيه العقارب من الإحساس بتهديد شديد الخطورة لآمن هذا الحنطى».

ولا شك أن الاستسلام للعادات الاستهلاكية يزيغ وعى الإنسان بحيث يعجز عن



التمييز بين ما هو جوهري في وجوده وما هو هامشي ، فيصبح الإنسان كالمسحور:

أنا موهمين لأمر غيب      ونسحر بالطعام وبالشراب  
عصافير وذبان ودود      وأجرأ من مجلعة الذئاب

## الهوامش

١- محمد أبو الفضل إبراهيم (محقق) ، ديوان امرئ القيس ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٤ ، ١٩٧٧ ، ص ٩٧.

٢- شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٧ ، د. ت ، ص ٣٧٥.

٣- نفسه ، ص ٢٣٦.

٤- أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ج ٢١ ، ص ٢٠٨.

٥- أنظر القصيدة في:

نيوان الهذليين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ ، ج ٢ ، ص ٧٧-٨٢. ومن أجل تحليل مفصل للقصيدة ولشعر الهذليين انظر:

محمد بريز ، الأسلوبية والتقاليد الشعرية ، القاهرة- عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ١٩٩٥.

٦- الضريبة: السيف- السواغب: الجائعة- جزراً: طعاماً- المربة: الثابتة اللازمة.

٧- دائب: يقول هذا يوم أعدو عدواً دائماً، أي لا يتوقف حتى الليل- المناقب: موضع- التوالب: صفار الحمير يشبه بهم أبناءه. ولهذا التشبيه معنى ، ففيه ربط بين المصلوك ورمز الحمر الوحشية. أنظر في دلالة هذا الربط:

محمد بريز ، الأسلوبية والتقاليد الشعرية ، ص ٦٨-٧٧.

٨- الحنطى: القصير- الحنطى: منسوب إلى الحنطة ، أي الذي يأكل الحنطة ويسمن عليها- يحثج: يخلط- الرغائب: السعة في العيش. اكتظ «امتلا»- الرائب: اللبن الذي أخرج



زيده- الصبوح : ما يشربه وقت الصباح.

٩- الأغانى ، ج ٢١ ، ص ٢١٢-٢١٤.

المزئج : الرجل الذى لا يقوى على الكاره -الشجاع : الثعبان ، يشبه به أمعاء لما ترمى إليه من المهالك.

١٠- ديوان الهذليين ص ٣.

١١- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٦ ، ج ١ ، ص ٦٥.

١٢- الجاحظ ، البيان والتبيين ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ج ١ ، ص ١٥٢.

١٣- أنظرو القصيدة فى :

كتاب شرح أشعار الهذليين ، القاهرة ، مكتبة دار العروبة ، ١٩٦٥ ، ج ٣ ، ص ص ١٢٣-١٢٣١.

مثلج الفؤاد : ضعيف الفؤاد- مهبج : ثقيل- الربيبة : كثرة اللحم.

١٤- أنظرو القصيدة فى :

كتاب شرح أشعار الهذليين ، ص ص ٥٣٦-٥٣٩.

الصريم : النخل -ثرب : تجمع من الطعام والشراب- ثقفل : تصرف أى أن الشاعر يسخر من خصمه فيهنئه على ما يجمع من طعام وشراب وما ينفق.

١٥- مصاليت : مسرعون إلى العرب- رنان المعدين يهدل : أى الذى سمعت ساقاه (المعدين) وترهل.

١٦- الأغانى ، ج ٦ ، ص ٢٧٨.

١٧- الزوزنى ، شرح المعلمات السبع ، بيروت ، دار الجيل ، د. ت ، ص ٨٢-٨٣ عودى ! أى من يعودوننى في مرضى ساعة الموت -شرية : يقصد شرية من الخمر- كميت : لون الخمر- تعل بالماء : تخلط بالماء- المضاف : الخائف المذعور- المحبب : الفرس الذى فى يده انحناء ، وهى من الصفات الجيدة فى الفرس- السيد : الذئب- المتورد : الذى يرد الماء -الدجن : السحاب المتراكب- البهكنة : المرأة الجميلة الناعمة -المعمد : المرفوع بالأعمدة.

١٨- إريك فروم : الإنسان بين الجوهر والمظهر ، ترجمة سعد زهران ، الكويت سلسلة

عالم المعرفة ، أغسطس ١٩٨٩ ، ص ٣٥.

١٩- نفسه ، ص ٧٦.



## حدائق

محمد الفقيه صالح  
( ليبيا )

حنين:

بوابة..  
صفحاتها بيضاء  
تستنفر المسرة في الناظرين  
وما من طريقة تخلّص الأسارى  
خلفها  
من جبروت الحنين.

عشب:

الحديقة..  
لم تعد بعد حديقة..  
لم يعد ثمة عشب  
بين الأصدقاء.



## أمنية:

أحسنُ حالاً هذه الشجرة  
تتلهى بظلمها فى سلام..

أحسنُ حالاً ذا الجدارُ  
الذى يتكى الفتى بوحشته عليه.  
وأحسنُ حالاً هذه الحجرة..  
تحتلُ حيزاً فى قوام  
تحتلُ حيزاً على كل حال..

فيا ليت الفتى شجرة  
ويا ليت الفتى.. إلخ إلخ

## أمنية أخرى:

لو  
مثل مقبرة  
مكان آمن ونظيف..  
يفغو به العشب  
أو يصحو  
بحرية..

## باقة:

عاشقان..  
مكتفيان بنفسيهما  
يتهامسان  
فى حمى الحديقة  
ويمسدان  
بحرير كفيهما  
باقة من شوك العيون.



ريشة:  
«إلى صغيرتي رنا»

لم يبعثني من أنقاض  
صباح الرغيف الساخن هذا  
ولا طرقات شمس «تاجوراء»  
على قلوبها الموصدة..  
بل ظل سقسقة  
تنبعث من هذه الريشة التي غرستها «رنا»  
في فناء الدار..  
وترونها كل يوم  
بندى الترقيب..

(ديسمبر ٩٨)





## قصة

### ساكنو الغرف الضيقة

ياسر عبدالحافظ

ليس مؤلماً جداً أن نتألم. قلت هذا لنفسى وأنا سائر فى الردهة القصيرة الممتدة دون انحناءات من غرفتى إلى دورة المياه، أغلقت الباب وواجهت المرأة الجانبية، هذا ما يفترض أنه وجهى فلم أشعر بالغربة عنه؟ هل هناك تدريبات خاصة ليشعر الشخص بألفة مع وجهه، أنت أيها الوجه فى المرأة: هل تعرفنى؟ فلماذا لا ينطبع عليك ما بداخلى؟ هذا يجعلنى أجد مشقة كبيرة فى التعبير عن نفسى، تمر لحظات أحتاج فيها لمن يسألنى «مالك» فأمط شفتى قائلاً «مفيش» فيعود السؤال «لأبعد مالك.. وشك بيقول انك تعبان أو متضايق.. فيه إيه». أنت لا تقوم بهذا الدور مع أنك الأقرب لى. أحلم أن يكون وجهها إيجابياً أنظر إليه فأشعر بالراحة، قد أعتبرها خطوة كريمة من جانبك تمهد لأن نصيح أصداق.. ربما وقتها ننجح فى محو تلك الهموم التى تشغل قلبينا وهو ما يعنى أن أكون أنا شخصية سوية، وقلك أنت قدرة تجسيد أحاسيس متنوعة بدلاً من هذا الوجه البلاستيكي المشدود.

فتحت الباب وأغلقت زر الإضاءة منتبهاً إلى الأضواء المتناثرة فى الصالة. هناك ضيوف للكبير، مأزق ليس من السهل التغلب عليه، فإذا أضفنا الملابس المهلهلة إلى الذقن النابتة يتوجبهم شعر أشعث ستكون النتيجة كأننا لا نرتاح الأعين لرؤيته، ولو وضعنا فى الاعتبار صعوبة تقبل تلك الوجوه الغريبة بعد الساعات الانفرادية الطويلة فنحن فى الحقيقة أمام



مأساة.

توقفت عند حد الحائط الأخير ليستقر ظلى على المساحة المكشوفة.. كان بإمكانى عبورها فى قفزة من قفزات الوثب العالى، لكننى لا أتق كثيرا بقدرتى على التحكم فى حركاتى الهوجاء، لن أقوم الالتفات لحظة التحليق للإشارة إليهم مصحوبة بابتسامة الرياضى الواثق من فوزه، ساعتها سيصطدم وجهى بحائط الغرفة العلوى وأسقط أمامهم مبطط الوجه وذراعاى مفرودتان على اتساعهما. فكرة سيئة. يمكننى الجلوس هنا وممارسة تمارين التأمل حتى ينصرفوا.

جرس الهاتف يبق «آو»، «طيب.. ثانية واحدة»، «حد يقوله فى تليفون غاوزه». يستخدم دائما ضمائر الغائب عند الحديث عنى، لا توجد مشكلة فى ذلك بالطبع فلكل منا الحق فى انتقاء قاموسه اللغوى. المشكلة أنى مضطر للظهور الآن على مسرح الأحداث، غريب جدا أمر هذا القدر.. أتمنى طوال يومين أن ينقذنى الجرس من الوحدة ولا يستجيب إلا الآن. لا يوجد حل أبها الضيوف الأعزاء إليكم مفاجأة المنزل.. الأبله. لا تضعوا وجوهكم فى الأرض هكذا فلى حق ارتداء ما أشاء ولكم حق الانتهاش.

انسحبت بعد المكاملة إلى دورة المياه نافضا تحت الماء البارد عقدة النقص والدونية. قطعت الردهة بثقة هذه المرة تاركا القطرات تتساقط من الجسد شبه العارى. دقائق بدلت فيها ملابسى. ... يظهر الآن موديل فى الثلاثين من العمر بملابس سوداء تناسب الفترة من الواحدة ليلًا إلى الخامسة صباحًا، التصميم لداندى وحزين، نلاحظ البساطة والحدة فى التصميم المقدم، وتناغم الألوان مع الابتسامة الخفيفة والذقن النابتة.

أن تغلق الباب الرئيسى خلفك وتصيح فى الخارج والهواء يداعب جسدك الذى يحن إليه فهذا يعنى أنك ميت أعاده الرب إلى الحياة وبرغبتك تعود كل يوم إلى القبر، لكن هل هناك بديل.

تتواجه كل عمارتين، واجهتا اثنتين تطلان على شرفات مطابخ الأخرى، وبهذا التنظيم يتكون حى سكنى يقطنه بلهاة وقساة وفنانون ومجرمون. فى هذا الوقت من الليل تأوى الراجحات الأمامية لصمت تلفزيونى يقطعه من فرضت عليهم أعمارهم التحلق حول كشك «الحاجة» لاحتساء البيرة، يشربون بلا انقطاع حتى يصل غريب يبحث عن بضعة أمتار يكوم







فيها جسده إلى الصباح، لكنه لا يجد إلا حفلاً يقام على شرف تشرده.

الظلام الذي يسقط على الحى ثقيلًا يصيب وجوههم، أرى أيديهم تخترقه بأعمدة دخان رفيعة إلى الأعلى، تتوجه جمرات قبل أن يندفع فى طبقات إلى السماء ليزداد رسوخها فوقنا. مربع وحيد يتمرد على السكون الأبله، يتسلل ضوؤه من بين فتحات خشبه الحبيبي القديم ومعه صوت الكاسيت «الغضب الساطع آت وأنا كلى إيمان» يمضى بلا حياء إلى الجدران والأبواب لترقص متمردة على قوانين أصحابها.

الغناء يشد أزر القلوب الخائفة، سرت على هدى فيروز واثقا بديبي حذائي الثقيل، اقتربت منهم وجاورتهم من غير تحمية. كنت أعرف أن عيونهم تزن قوتي. ثوان وجا نى الصوت «يا كابتن». توقفت فوراً واستدرت. «تعال». خطوتين وأصبحت فى مواجهتهم انحسر الظلام، أعرف بعضهم يطلقون عليهم «الحبسجية» حمل أقلهم شرا شرف الدخول إلى السجن عدة مرات. كنت خائفاً لكننى تماسكت. «انت ساكن هنا؟». «أيوه». «بس انا ما شفتكش قبل كده!». يتحدث الآخرون يراقبون بمهتة، أول جملة خاطئة تحيلنى ضيف الليلة. قلت محاولاً التودد «بس أنا اعرفك كويس». تردد قليلاً فعاجلنى صوت آخر «انت ساكن فين بالضبط؟». «هو حضرتك مباحثا؟». «لأ». حضرتى مش مباحث.. أنا صايح». «كويس». «هو إيه اللى كويس يا روح أملك؟» التفاضى عن الإهانة يعنى القبول «اللى كويس إنك صايح لأنى برضه صايح.. يا روح أك» وقبل أن تنقاد يده لغضبه أضفت «أنا طالع لسيد جن» أنهى الاسم كل شئ «انت تعرف سيد؟» أجبت بفخر غير مصطنع «حبيبي».

يقسم لى سيد أنه رأى الله من نافذته يسير فى السماء يتمهل. لم يستطع وصفه مبرراً هذا بأنه وقع مغشياً عليه من الخوف والراحة اللذين شعر بهما يخترقان قلبه فى آن واحد.

الغرفة التى رأى منها الله امتلكها جبرياً ممن يملكها، قام بشراء كالون معلنا استقلالاً لم يستسلم له الكبير فى البداية فشرع بمقاومة تليق بتاريخه فى الاتحاد الاشتراكى، لكنها انتهت عندما وجه له ساكن الغرفة صفقة جعلته من أشهر المعاقين فى الحى. بدأ منذها يؤرخ لحريته ويؤكد بها بتصرفات حادة وشاذة.. سعى سنوات لمواجهة عنصرية استعد لها بتدمير جهازه العصبي بحبيبات الباركيول، وسيف ثقيل ابتاعه فى انتظار ساعة الحسم ويعضلات تتناقض تماماً مع إدمانه للمخدر، كون تشكيلاً عصابياً لسرقة الشقق، وخاض مشاجرات دامية مع



عصابة اجتاز متعمدا منطقة نفوذها ، دامت الخلافات سنتين وعبرت في أحابين خط اللهو العيالي ، أنقذه المنصب الحكومى الفخم للكبير ، لكنه فى كل مرة يعود إلى العنف بأشتها . شهدت جزءا من الأحداث .. جلست معه فى بارات شتية مبهورا بحياة المافيا ، وتركته عندما رأيت دماء حقيقية تلوث جدران مدخل عمارته . اتهمنى بالجبن فقلت إن العقل والحيوانية لا يتفان . اقتنع آخر بكلامى فتفرقنا من حوله ليستمر مع عصابته التى عاد أفرادها بعد حين إلى صفتهم الأصلية (شباب بيض) بقى صامدا وحده وفى النهاية توصل لاتفاق مشرف قبل أن يقتل .

عندما عدنا كانت الوحدة المربعة قد قضت على اندهاشى ، وكان هو قد مل الناس . حاولنا بإخلاص أن نسترد مرحنا فسرنا ساعات طويلة نثرثر ونسخر من الآخرين ، وعندما وصلنا الملك الصالح لم نجد فى أنفسنا أى رغبة لركوب المعديّة تلك التى تركها قائدها منذ سنوات ليتباعد كوز ذرة ، يتأخر فيقرر أحد الركاب القيام بمغامرة حياته .. يقودها دون خبرة فتتوقف فى منتصف النهر ونحن نضحك ملء أفواهنا على المشاهد الهزلية التى تقدمنا بها الحياة .

يوم الجمعة محاصرنا الخطب الدينية ، نحاول النوم فتعذبنا نظرات الأمهات اللاتى يحبن اصطیاد الملائكة برائحة البخور ، نهرب إلى المقهى عابرين على الأبسطه المخلية دون شعور بالذنب . يريح الجولة الأولى عادة ثم نتعادل لتبدأ تلك الحاسمة . نمل من سيطرة النرد فنحكي قليلا . لا يأبه هو بالذكريات ، لا يمكنك أبدا معرفة ما بداخله . كان أيام الدراسة الثانوية يرسل الفتيات بالخارج فيرسلن إليه هدايا أوروبية تنصبه بحق دون جوان شلتنا الأعجوبة . اهتم بعلم النفس ف قضى الوقت مستمعا إلى قصص الفتیان الهامشيین علينا ، يفضون إليه بعجزهم وأنكساراتهم بلا إدراك لتلك الالتماعه الساخرة فى عينيه . أتى اليوم من الأسكندرية متزينا بلحية روسية قال : « قدمت استقالتي » ودون أن يرفع رأسه من الجريدة اليومية أجاب عن سؤالى « لأن الحياة محتاجة الجنون .. لا أكثر ولا أقل » وضعت المنشقة على رأسى وخرجت من الغرفة إلى دورة المياه ، أغلقت الباب خلفى وواجهت المرأة الجانبيه ولم أجد فى نفسى الرغبة لأقول : ليس مؤلما جدا أن نتألم .

أمام مستشفى الجلاء وللولادة وعلى الكرسي الخشبى الذى وضعته الحكومة معلنة به شكليا أن هنا محطة اتوبيس بنى بيته الليلى . حاملا كيسين من البلاستيك الأسود يأتى بعد منتصف



الليل، يجلس متابعاً بنظرة مهذبة العابرين، يلتقط مكنسة قديمة من بين الشجيرات النابتة داخل أسوار المستشفى الحديدية، يزيح بها الغبار والقمامة التي ألقي بها أناس بالتأكيد لم يتعلموا النظافة، يبعدها خارج البيت عند نهاية السور. يسأل عن التوقيت ثم يبدأ فى ترتيب سريره.. فرق من الكارتون يصنع منه المرتبة، وفوقها بطانية يطويها عدة مرات ليضمن الراحة لجسده، من الكيس الآخر يستمد غطاء.. بطانية أخرى. يتمدد على الفراش نائماً على جانبه الأيمن مانحاً الطريق وجهه الذى لم تخفه معالم التشرد، يشعل سيجارة يدخنها على مهل ويعد أن ينتهى منها يدير جسده برشاقة ويده تتأكد من إحكام الغطاء على أردافه.

دقائق ويصل العنيف مخيفاً بجسده الضخم وملابسه المهلهلة التي بهتت تماماً، ووجهه المتراكمة فوقه درجات ألوان الغبار، يعبر على النائم المهذب فيحييه ببصقة خفيفة وسبة فاضحة، يجذب المشهد رزينا فيتابعة متبادلاً ابتسامة متواطئة مع سائق الميكروباص الذى يصيح بأن هناك مكاناً لا يزال لـ «واحد بولاق.. بولاق»

يصل الضخم للناصية، يلقى بجسده على الأرض ويروح فى سبات عميق وعيناه مفتوحتان على الزرقة الصافية.

يتهاذى الثالث هادئاً وصخرياً، يمرر يده أثناء سيره على مؤخرة فتاة.. تفرغ وتشهق وتضع يدها على فمها وعينيها تستنجد برفيقها الذى اعترك الحياة فيتغافل ويسألها بعد لحظة «فى إيه؟»

يعبر الهادئ الطريق حيث خط المترو، يقف خلف السور الأزرق، يبول على الطريق من خلال الفتحات الطولية، يعتمد أن يصطدم البول بالأعمدة ليرتد رذاذه على جسده مشيراً بهجته محققاً هدفه بإثارة علامات الاشتمزاز على وجوه السائرين. بعد أن ينتهى بنام فوق مائه، فوق صيدلية الاسعاف إعلان تطل منه صورة زجاجة دواء سعال، أسفلها كلمات تقول: ليس من المولم جداً أن نتألم.. نسبة المورفين ١٣٪».





الديوان الصغير  
مختارات من «نبي» جبران

إعداد وتقديم:  
فريدة النقاش



هنا جبران خليل جبران، الشاعر الذي ساهم في نقل الشعر العربي - في العشرينيات والثلاثينيات. من الكلاسيكية إلى الرومانتيكية، والذي ساهم في تعميق «النثر الفني» الجميل، حتى اعتبرته الأجيال اللاحقة أباً من أبناء ما صاروا يسمونه «قصيدة النثر».

جبرأت ، الذي رحل منذ سبعة وستين عاماً (١٩٣٢) لكنه مازال يثير الخوف في نفوس المحافظين ونفوس أدعياء الحرية. جبران، الذي صاح - بترجمة ثروت عكاشة الرائدة - «لكم لغتكم ولي لغتي»، وكأنه يوجه رسالة موجزة لكل سلفي في كل مكان وأوان.

هنا مختارات من «النبي» سنتعلم منها أن :

«الحب لا يعطى إلا ذاته،

ولا يأخذ إلا من ذاته.

والحب لا يملك ، ولا يملكه أحد.

فالحب يكفي أنه حب».

تلك هي حكمة الأرواح المتمردة.



## المصطفى

المختار العبيد،

كان فجر زمانه.

ظل اثنتى عشرة سنة بمدينة أورفالييس ، ينتظر أوبة سفينته، وكان عليها أن تعود  
لتحملة إلى الجزيرة التى شهدت مولده.

وفى السنة الثانية عشرة «فى اليوم السابع من أيلول، شهر الحصاد، ارتقى المصطفى  
التل فيما وراء أسوار المدينة ، وتطلع إلى البحر، فلمح سفينته تدنو مع الغمام. وهنا  
تفتحت شغاف قلبه ، وطارت فرحته بعيداً حتى فاضت على البحر.  
وأغمض المصطفى عينيه، وردّد الصلوات فى سكنات روحه.

وما كاد يهبط التل حتى لفه الحزن ، وراح يناجى نفسه:

كيف أمضى مطمئناً خالى القلب من الأشجان؟

أبدأ لن أبرح هذه المدينة إلا بقلب جريح.

.. طويلة هى أيام حزنى التى قضيتها بين أسوارها،

.. وطويلة كانت ليالى وحدتى فيها.

ومن ذا يستطيع أن يودّع وحدته وأحزانه ، ولا يختلج قلبه بالأسى؟

.. عديدة هى قطرات مهجتى التى نثرتها فوق طرقاتها.

.. وعديدة فلذات شوقى التى تهادت عارية فى شعاب تلالها.

فلست أستطيع أن أفارقها إلا بقلب تثقله اللوعة ، ونفس يوجعها الحنين.

إن ما أنزعج اليوم ليس ثوبى أطرحه عن جسدى، بل هو جلدى..



أمزقه بيدي هاتين!.

إن ما أنزعه اليوم ليس فكرة أخلفها ورائي، بل هو قلب أنضجه الجوع، وأرهفه الظما.

وما أنا بعد، بمستطيع أن أطيل البقاء.

فالبجر الذي يدعو إليه كل الكائنات يدموني، ولا مفر من أن أنشر الشراع.

ففى بقاى هنا، والساعات تتهرق فيطويها الليل.. جمودى، وفيه تحجرى وسكونى.

ليتنى أستطيع أن أحمل معى كل من حولى هنا . ولكن ما السبيل؟.

الصوت حين ينطلق لا يحمل معه جناحيه : لسانه وشفتيه ، وإنما يمضى وحيداً يسعى

إلى الأثير.

كذاك النسر، وحيداً ينطلق، بلا عشه ، يروم الشمس!.

\*\*\*

وما كاد المصطفى يبلغ سفح التل حتى استدار من جديد إلى البحر، فرأى سفينته

تقرب من الميناء، وفى مقدمتها ملاحوها، من بنى وطنه، فهتف من أعماقه يخاطبهم:

يا فرسان الموج، أبناء أمتى، بل وطنى العريق.

يا طاملاً رأيتمكم فى أحلامى تجوبون البحر،وها أنتم أولاء تقبلون فى يقطتى ..

ويقطتى هى أعمق أحلامى.

هأنذا متأهب للرحيل، وقد أطلقت لهفتى شراعها كاملاً ينتظر الريح.

فهل من نسمة واحدة أخرى أتتسمها فى هذا الجو الساكن؟.

وهل من نظرة حب واحدة أخرى ألقياها، من وراء ظهري؟

ثم أنتظم فى صفوفكم أجوب البحر مثلاً تجوبون.

وأنت أيها البحر الواسع الرحيب ، بل الأم الغافية.

يا من يجد النهر والجدول فى صدرك وحدك الطمأنينة والحرية.

رويدك .. دورة يدورها هذا الجدول فى المنحنى، وهمسة واحدة يرسلها خريره فى

رحاب هذا الغاب، ثم أتى إليك، قطرة بلا حدود فى محيط غير محدود.

وبينما هو ماض فى طريقه ، إذ رأى علي البعد رجالاً ونساء يتركون حقولهم وكرومهم







مسرعى الخطى نحو أبواب المدينة.

وسمع أصواتهم تهتف باسمه ، وتتنادى من حقل إلى حقل، معلنة وصول سفينته.

فراح يهدّث نفسه:

تُرى هل يكون يوم الفراق هو نفسه يوم اللقاء

وهل يقال إن يوم غروبي كان فى الحق سامة مطلعى؟

وماذا أقدم لمن انتزع نفسه، وترك محراثه فى إبان حرثه، أو لمن أوقف عجلة معصرته  
عن الدوران؟.

هل يغدو قلبى شجرة مثقلة بالثمار . كيما أقطف منها وأعطيهم؟.

وهل تتدفق أمانى كالينبوع كيما أملأ لهم كؤوسهم؟.

أقيشارة أنا.. حتى تمسنى يد العلى القدير؟.

أم مزمار .. حتى تنساب خلاى أنفاسه؟.

إنما أنا ساع إلى السكينة ، ترى : أى كنز لقيت بين ثناياها، لأنثره فى ثقبه  
واطمئنان؟.

إذا كان اليوم يوم حصلى، ففى أى الحقول قد نثرت بذورى؟ وفى أية فصول ، غابت  
عنى ذكراها؟.

إن كانت هذه هى حتما اللحظة التى على أن أرفع فيها مصباحى ، فلن تكون الشعلة  
التي ستضى داخله هى شعلتى.

ولسوف أرفع مصباحى فارغاً مظلماً،

وسيملاؤه حارس الليل بالزيت، وهو أيضا الذى سيشعله.

\*\*\*

هذه أمور عبر عنها المصطفى.. بالكلمة .. وظل الكثير فى قلبه مكنونا ، لم يستطع  
حى هو أن يكشف عن سره العميق.

وما كاد يدخل المدينة حتى خف للقاءه كل أهلها، هاتفين له،







كانهم يهتفون بصوت واحد.

وتقدم إليه الشيوخ قائلين:

لا تعجل بالرحيل عنا.

لقد سطعت في غسق حياتنا شطوع الشمس في رابعة النهار،

وأمدنا شبابك بأحلام نعيش فيها.

ولم تعد بيننا هيفاً ولا غريبا، بل صرت ولدنا الحبيب، الذي عشقته أرواحنا.

فلا تتحرك أبصارنا عطشى إلى رؤية وجهك المصبوح.

وانبرى الكهنة والكاهنات قائلين:

لا تدع أمواج البحر تفرق بيننا بعد الآن.

ولا تجعل السنين التي قضيتها بين ظهرانينا، تستحيل إلى ذكرى...

فقد طفت بنا.. روحا.

وكان طيفك نورا يضيء صفحات وجوهنا.

فلشد ما أحببناك .. حباً صامتاً مصوناً استتر وراء قناع، ولكنه يهتف بك الآن عالياً،

يتمنى لو يقف مائماً أمامك.

وهكذا الحب أبداً.. لا يعرف مداه إلا ساعة الفراق.

وجاء قوم آخرون يتضرعون، غير أن المصطفى لزم الصمت ثم أطرق، ورأى الواقفون

إلى جواره العبرات تسيل على صدره.

ومضى مع القوم حتى بلغوا الساحة الكبرى أمام المعبد.

ومن كنف الهيكل برزت امرأة عرافة تسمى « أليترا » فنظر إليها نظرة ملؤها الحنان،

إذ كانت أول من سعى إليه وآمن به بعد نهار واحد قضاه في المدينة.



وحبته المرأة بحرارة وقالت:

يا نبي الله بيا من تسعى وراء أسمى الغايات

يا من ظلمت تتطلع إلى الأفاق بحثاً عن سفينتك.

ها هي ذي قد آيت ، وأصبح رحيلك أمراً لا مفر منه.

ألا ما أعظم حنينك إلى أرض ذكرياتك، وموطن رغباتك الجليّة.

لن ندع حبناً يقيدك ، ولن نسمح لحاجاتنا أن تستبقيك.

ولكننا نسألك أن تحدثنا قبل رحيلك، فتنفّ علينا شيئاً مما وعى صدرك من الحق.

وإننا لو اهبوه لأولادنا، فيلقنوه أولادهم، فلا يضيع أبداً.

ألم تك في وحدتك ترقب أيامنا؟.

وفى يقظتك تصفى إلى ما يتخلل غفلتنا من بكاء وضحكات؟.

والآن نضرع إليك أن تكشف لنا من خبايا نفوسنا، وتقص علينا بما أوتيت من

معرفة، كل ما يقوم بين الحياة والمات.

فأجابهم قائلاً: يا أهل أورفانيس ، بماذا عسأى أن أحدثكم ؟ وهيهات أن أحدثكم إلا بما

تجيش به قلوبكم!.





وانجبرت ألتيترا وقالت له:

حدثنا عن « الحب »

فرفع رأسه ونظر إلى القوم، فصمتوا جميعاً خاشعين. وقال في

صوت عميق:

إذا ناداكم الحب، فلبّوا النداء،

ولو كان الطريق إليه وصراً صعباً المرتقى.

وإذا رفرف عليكم بجناحيه فأسلموا له قيادكم،

وإن وخزكم سيفه المستور بين جناحيه.

وإذا ناجاكم فامنوا به،

وإن عصف صوته بأحلامكم كما تعصف رياح الشمال بالبهستان.

إن الحب إذ يكلل هاماتكم ، ليتخذ منكم القربان والفداء،

وهو إذ يشد من عودكم ، ليشذب منكم الأفئدة والأغصان.

وكما يخلق بالفناء هامساتكم، ويدامب أرق أفصانكم ، فتتهتز من النشوة في رحاب

الشمس.

كذلك يهبط إلى جذوركم ، فيهز أعماقها وهي متشبثة بباطن الأرض.

ويضمكم إلى أحضانه كخزنة القمح

وتحت عجلات « النورج » ، يدرسكم ويعريكم.

وبالغريال يذروكم،

ومن القشور يصرّركم.

وبين رخي الطاحونة يطحنكم طحن الدقيق.







ويعجنكم حتى تلين له قناتكم.

ثم يسلمكم إلى ناره المقدسه حتى تصبحوا خبزاً مقدساً فى منابه الله العلوية.

كل هذا يفعله الحب بكم، كي تعرفوا أسرار قلوبكم.

وبهذه المعرفة، تصبحون قطعة من قلب الحياة.

أما إذا خفتكم ، ولم تنشدوا من الحب إلا الدعة والمتاع ، فأولى بكم أن تستروا عريك

وتخرجوا من بين شقى رهاه ،

إلى عالم جامد خلا من الفصول ،

حيث تضحكون .. ولكن ، لا بكل قلوبكم ،

وتبتكون .. ولكن ؛ لا بملء عيونكم .

فالحب لا يعطى إلا ذاته ، ولا يأخذ إلا من ذاته .

والحب لا يملك ، ولا يملكه أحد .

فالحب يكفيه أنه حب .

فإذا أحببت ، فلا يحق لك أن تقول : « الله فى قلبى » ،

بل قل : « إني فى قلب الله » .

ولا تظن أنك قادر على توجيه الحب وفق هواك .

فالحب هو الذى يقودك ، إن وجدك أهلاً لقيادته .

الحب لا ينشد إلا تحقيق وجوده .

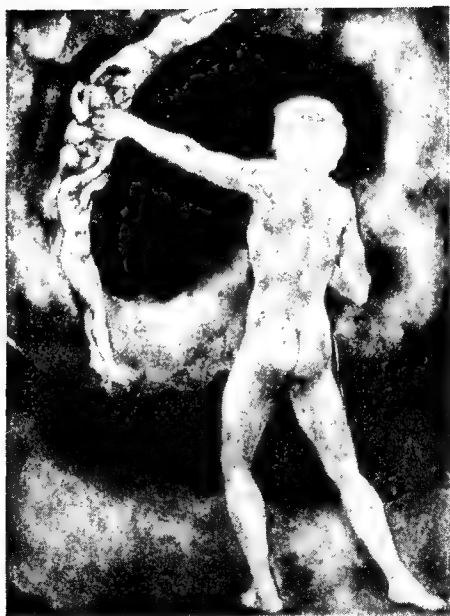
فإذا أحببت ، ولم يكن مفر من أن تساورك رغبات ، فلتكن هذه رغباتك :

أن تذوب حتى تصبح كالغدير المنساب ، يشدو لليل بألحانه .

وأن تحس الألم .. النابع من فيض حنان كبير .

وأن تدرك بنفسك الحب ، فتقبل طعناته .







وأن ينزف دمك، راغباً مبهتجاً.  
وأن تنهض مع الفجر بقلب يطير، لتستقبل شاكراً يوم حب جديد..  
وأن تنفو وقت الظهيرة مسترجعا نشوة الحب..  
وأن تعود إلى ماواك عند الغروب ، مقدرًا للجميل..  
.. ثم تخذل إلى النوم، وقلبك يسبح بمن تهوى.. وشفتاك تتغنيان بالحمد والثناء.

ومن جديد عادت « الميتر » تقول:  
وما قولك في « الزواج » أيها المولى؟ فأجاب قائلاً: لقد ولدتما معا  
ومعا تظلان إلى الأبد..  
ومعا تكونان حينما تبدد أيامكما أجنحة الموت الشهباء..  
نعم تظلان معا، حتى في ذاكرة الله الكتوم..  
ولكن، دعا الغسمات تفصل بين التصافيكما..  
ودعا رياح السماوات ترقص بينكما.

وليحب أحكما الآخر، ولكن لا تجملا من الحب قيذا..  
وليكن حبكما بحراً يتهاوى بين شاطئ رويكما..  
وليملا أحكما كأس رفيقه.. وحذار أن تشربا من كأس واحدة..  
وليعط أحكما الآخر من خبزه.. وحذار أن تاكلتا من رغيف واحد..  
غنبا .. وارقصا .. واطربا.. معا، ولكن ليحتفظ كل منكما باستقلاله،  
فاوتار القيثارة يمتد كل منها مستقلا عن الآخر، وإن كانت تنبض جميعا بلحن واحد.

وليهب كل منكم قلبه للآخر ، لا ليتملكه..  
فإن يد الحياة هي وحدها التي تستطيع أن تسع قلبيكما..  
ولتلقا معا ، ولا تتلاصقا..  
فإن أعمدة المعبد تقوم كل منها مستقلة عن الأخرى.







والسنديانة وشجرة السرو لا تترعرع إحداهما في ظل الأخرى.

\*\*\*

وقالت امرأة تضم طفلا

إلى صدرها،

حدثنا عن «الأطفال» : فقال المصطفى : إن أطفالكم ليسوا بأطفالكم.

وإنما هم أبناء الحياة وبناتها ،عندما تحن الحياة شوقا إلى نفسها.

فبكم خرجوا إلى الحياة ،وليس بكم. ومع أنهم يعيشون في كنفكم، إلا أنهم لا ينتمون

إليكم.

ولقد تمنحونهم حبيكم .. ولكن لا تفرضوا عليهم أفكاركم

فلهم أفكارهم.

ولقد تاوروا أجسادهم، لا أرواحهم.

فأرواحهم تسكن في بيت الغد، وهيئات أن تلّموا به.. ولو في أحلامكم.

ولقد جاهدوا لتكونوا مثلهم ، ولكن : إياكم أن تجعلوهم مثلكم.

فالحياة لا تتحول إلى فقرى ، ولا هي تتجهل عند الأمس.

أنتم، الأقوال ، تنطلق منها أبحاثكم ، وسهامكم.

والله يرى الهدف قائما على طريق الأبد.

ويشدكم بقدرته حتى تنطلق سهامو في سرعة .. وإلى بعيد.

فلتستسلموا: بين يديه راحين.

فإنه إذ يحب السهم الطائر ، يحب كذلك القوس الثابتة.



«فهارس البياض» لماجد يوسف:

## يا له من كونٍ أبيض يا له من عدمٍ أبيض (٢)

### غادة نبيل

تتواتر صور الديوان الكاسحة للحرف أو لمُطيرة له حتى يحتاج الأمر نزول الرب من قمته ليعارك اللغة والناس ويجمع شظايا المتفجر من الكلم، ويلتقي التمرد مع حس التماهى مع الآلهة فى شهوة السيطرة على الحرف والانتصار به وله عندما يقدم الشاعر لمجموعة قصائد الأهرامات بمقطع يقول:

«الاخطبوط  
شاعر مسك كل الخيوط  
وقاد بها أوركسترا».

لكن الحرف هو الذى يخذله وليس ثمة اكتشاف هنا أو مفاجأة لأن العدمية تكون قد أكلت المنبت.

«ولا القاموس نافع يقود أوركسترا».

ويترتب على هذا المحو أولاً بأول لكل ما يطرحه النص من أطواق (خارج الكتابة.. مثلاً: «مفيش مفر لقوس قزح من أسره جوه قوس قزح») ترسيخ دعائى الشاعر المتكررة باللاجدوى واللاقدره وهو ما يدعم مناخ الخلقة النفسية لدى المتلقى حتى لدى تعامله مع غنائية أناشيد الحزن العديدة التى يتضمنها العمل، ويبقى تمرد الشاعر قاصراً عن بلوغ حالة التسامى إلا عندما تكسوه العدمية. واللافت فى جدلية اليأس التى تفرزها حالة الثورة/ العدمية التى تلف الديوان انحصار رغبة العيش الأبدى وتراجعها إعياءاً - وإن لم تنتف



- وهو ما يضمن استمرار درجة من التمرد:

«والحلم يبهّد البدن  
ومفّيش مناص  
مهزّب  
نكوص.»

وإذن لا يسع الشاعر (ماجد يوسف تحديداً) كما بينا إلا أن يعيش كثائر كما لا  
يمكنه أن يحيا دون يقين.. ولو كان يقين النفي. لكن ثورته هي يقينه وصليبه  
الذي يحمله - بلا بدائل - إلى الجلجلة.. نقطة لعدم.  
يقول پول كلوديل في قصيدة "المدينة":

«شر الموت، إدراك الموت  
بينما كنت أعمل.. أحفر بهدوء طابوراً من الأشكال فوق الصفحة  
ملائتني هذه الفكرة لأول مرة  
كبرق داكن

الآن أفعل هذا الشيء.. عما قليل سأفعل غيره  
وبعد ذلك سأكون مرحاً، حزيناً، طيباً  
أو شريراً أو طماعاً أو مبذراً أو صبوراً أو احتوائياً

أنا حيّ حتى لحظة لا أكون  
ولكن بينما كل من هذه الصفات تستلقي فوق ذلك  
الفعل الأبدى فقيم تستمر ذاتي؟  
القدر يفزوني، الذوبان يفصل أصابعي عن القلم  
الرغبة في العمل، الحافز للعمل كلها هجرتني  
وأبقى ثابتاً بلا حراك  
أنا موجود.. أفكر  
أه لو كنت لا أفكر!

.....

.....

العدم يكون.  
لقد عانيت ولمست  
رعب اللابدوي  
فما لا يتواجد، يدعمه دليل يدي.  
لا تنقص القوة العدم ليلعلن نفسه عبر فم  
يستطيع القول: «أنا أكون».



هذه هي غنيمتي، وهذا هو كسفي الوحيد..

وماذا عن أنثى ماجد يوسف؟

أنثى الديوان فؤارة ومنمطة

ماذا أقصد؟

في هذا النص الشعري لا نقف أمام الأنثى الانسية والأنثى الإلهة فحسب فالشاعر يدمج الحلمين التقليديين لماهية الإلهة وماهية المرأة النموذج بإغراق الاثنين معاً في هوة العدم الواسعة.

ولا حتى الأنوثة - يريد شاعرنا أن يقول - بمنجاة من عبث الوجود ولا هي بالاستثناء عليه..

بل لعل التواصل الإنساني - الجنس مع الآخر الأنثى هنا - هو الذي يفضع كل شيء كمحض عدم.. مهما حاول هذا العدم التستر خلف أقنعة ومنمنمات اليومية والرتيب والمألوف..

إن أنثى الشاعر هي المعادل النفسي لوجود يعترض على كل شيء - وعلى نفسه في قلب الأشياء - لأنه بلا كينونة. وهي في الوقت ذاته انعكاس لحالة التشبث والاحتفاء وإن ظل مهزوماً بالحياة. لكن يحسب للشاعر أنها ليست منمطة على مستوى التخيل البشري إلى مدهاء وإن كان هذا لا ينفي عنها ارتسامها وتشبعها بالمعايير الجمالية التراثية لخاصة بالشاعر لكنها على الأقل نجت من تلك اللعنة الأبدية - الخيانة (وقد سئمنا التباكيات التي تبرزها هكذا نصياً ونفسياً على أية حال).

إذن هي ليست الأنثى الخائنة أو حتى Femme fatale التي يستثمر الفنان اضطرابها ليعلو صوت نحيبه وإنما الأنثى المتوله بها - مصدر الفتنة والبراءة والأمومة.. مركز الكون وبدءه.. وجهها قد يحمل الحقيقة.. لكن - ولأسي الشاعر الحقيقة الغالطة لأنها وهم ويبقى السؤال الذي يروح ويجيء كالبندول: هل يترك لنا الخراب القدرة على أن نحب؟ فإن كان أي نوع من الحب ذلك الذي يتخلف عن إدراك الوجود كعدم أو النظر إليه من عمق الوهدة السوداء؟ هل نحن نحب لنتلهى أم أننا نحب في وقت اللهو؟

ولأن الشاعر يعرف ألا إجابة يواصل الأسئلة التي تكثف عدميته وهو لا يملك منجناً إجابات لا يملكها نفسه.. وعلى هذا نستطيع أن نفهم كيف - بالنسبة له - لا تصمد أمام غممة العدم أو تنهض من قبضته حتى لحظة الاقتراب الإنساني العميق والشديدة النأي عن بقية العالم.. تحديداً لحظة العلاقة الجنسية الرومانسية أو الاتصال الجسدي الذي يقف روحياً على عتبة غياب ما.

ولعل قصيدة "اللعنة" توضح ما نقول.

هنا تتبلور مكانة الأنثى في الديوان كأوضح ما يكون - من خلال اعتراف

ليس به ليس:



« وألقى انتصارى فى الاتحاد قمة فشل  
 يكبر شعورى بالافتقاد لحظة توحدها القيل ».  
 حتى وإن كان الشاعر يردف الأبيات السابقة بالتالية:  
 « يضيق علينا - ف الابتعاد - كون اليشر  
 يوسع علينا - ف الاقتراب - ضيق الغرف ».  
 ونكاد نصدق.. لولا أن القصيدة تعود لاستسلامها الحزين بالاقانون سوى  
 قانون اللعنة

« اللعنة صاحبة ف ليل كثيف  
 واللعنة كامنة فى النهار  
 اللعنة لعنة فى الصعود والانحدار

.....

.....

.....

واديننا جمعنا الحصار  
 واللعنة فى معنى الهزيمة والانتصار »

وهكذا نعرف - بلا أوهام مؤقتة إذ أن الشاعر يحرمنا حتى من هذه - أن  
 التلاقى الجسمانى الروحى فى محاولة الإمساك بالحياة لا يحقق فعل المقاومة  
 (ثم أن المقاومة ذاتها دالة على حالة الصراع) فحيث الجبر هو المبدأ - كما ينضج  
 الديوان - لا يكون التضام إلا عبر «وهم الحقيقة»  
 وهذا إذن كل ما هو متاح.

وما يدعم هذا التحليل تكرار مفردة «اللعنة» و«اللعنات» ست مرات فى هذه  
 القصيدة المعنونة بـ «اللعنة» خلاف مفردات الموت والحصار والمكسور والجبر  
 والقبر والانكسار والدم والذهول والجحيم والخيال والمنتهى والعفن والمسوخ  
 والأتون والبشاعة والوحش والمخالب والجنون والجوع والقرف وغيرها فى  
 الكلمات والأفعال الدالة على أننا أمام مأزق غائر فى روح تبحث عن نفسها.  
 وليست الرغبة ذاتها أو فلنقل الشهوة للأنثى إلا شهوة لتصديق أن ثمة إمكان  
 للخروج عن قانون العدم.. حلم الإفلات كما أشرنا منذ قليل . أوليست هى الأم..  
 الرحم الأول.. مانحة الحياة فى كل دورة ورمز التوالد الخصيب أى محاولة  
 هزيمة العدم ويباسه بأمل الميلاد؟

رغم هذا ينوء الديوان تماماً بوطأة عدميته وحيث أن اللقاء "بدد" فهو يجر  
 أنثاء إلى جرف الهاوية المحتومة.. لكنها تبقى داخل إطارها المختار لها بتعناية  
 شرقية أصيلة..

ولنتنظر إلى المفردات الواصفة للمرأة فى المتن.

«المهاد الأنثوى» «روح الغزال» «حورية من حرفين حرام» «حوراء /



حجاب»، «والرحم مليان بنات»، «جسم الغزال»، «زهو الجمال/ محصور ف سرداب الرمال»، «البطن قوس ألوان قزح/ والصدر ناهد كبيراء لما اتدبح/ قزح الغزال للمصيدة ودق الكفوف».

وليعدونا القارئ في كثافة هذه الاستشهادات إذ نأتى على بيان مدلولها النفسى والشعرى والتاريخى عما قليل.

«ونيل من حرف يشبهنى/ يقسمنى على الساحة/ بيوت/ ومقام/ وشاهد قبر متجدد/ على عروق النبات والبيت» (وتتكرر صورة النيل كذلك فى الديوان وفى دواوين أخرى للشاعر أبرزها «تحولات الخروج من الدواير المثلثة» بوصفه رمز الذكورة والخصب).

ويقول «يلين الحرف يتأوه على التهدين/ ويتأود على دلتا الفخاد السم.../ أيا أنثى الدما والنار».

«بيان جسمى على خطوطك / تمد بحارى لشطوطك/ وصوتك ذا اللى كان غناج/ يلم الأرض فى السرء/ يكورها ثمار فجة المذاق..مرة/ ومرة فى مرة.. يتلون شعاع النور/ ويتكون على بض البياض.. بلور/ ف جيد من عاج». نتوقف قليلا قبلما نواصل الاستشهاد . تكشف هذه الصور الرؤى عن مواصفات جمالية للأنثى تتزاحم داخل مفاهيم ليست بالحداثية على الإطلاق . ونحن بالطبع لادين أو نحكم بل نستمتع إذ نمارس تقليدية رؤانا المشتركة مع الشاعر.. ونحاول أن نتقرب.

لا شك أن الصورية هى المرأة المستحيلة والغزال صورة عربية. ولعل انجذاب الشاعر لروح وجسم الغزال وتلاعبه بمفردات الحلال والحرام والنماء والخصوبة التى أوردنا بعضها كلها تبين - بل العنوان نفسه يقولها - إن نموذج الجمال عنده هو الجمال الأبيض. لكن البياض مدان وبرى.

يقول:

«وكااااا كل شىء

رخام

مرمر

وكسان كل شىء أبسط

ودخل النيل على الأنثى

وقض البحر أرض الضوء

ونزل البحر من فوق فوق.

يحكى هنا لحظته. كما الأساطير والحكايا القديمة يروي. تذوب صفات «القبوية» و«الدهلزة» فى العلاقة الجسدية الروحية بين «النيل» و«الأنثى»، بين «البحر» و«أرض الضوء» لحظة الافتضاض والنصاعة ليسترد الأبيض بهاء ونورانيته ويعتمد عن الدلالية العدمية وإن لحظات (حتى مع صور الرخام



والمرمر وإصرار الشاعر عليها أيضاً فى أعمال أخرى) ليتحقق السطوع.. «أرض الضوء» عبر احتفالية اليسر والبساطة والغيوبة المشتهاة وحتى صورة نزول البحر «من فوق فوق» تبقى ملفزة مفتوحة على احتمالات وحسب.. هل هو نزول التراجع أو انحسار المد فى لحظة الاتصال أم الانسكاب.. الطوقانى - بما توحى الصورة - كشلال «من فوق فوق» عقب الولوج أم يحتمل معنى النزول من علياء ما زائفة وذاتية الشرك لأنها كانت بالأمس معكوفة وقائمة وحدها والآن تغير كل هذا بعدما دخلت «أرض ل ضوء»؟.. كل هذا ضمن معنى أو وصف شديد الصوفية للحظة تتجلى صوفيتها فى جسديتها بالنسبة له ولنا أو أمامنا. ثم أن الغض هو محاولة لإحداث علامة فى وجود بلا وجه.. لعلها محاولة لتترك أثر وسيرة وفى هذا تضعيف لدلالية الفقد والحس بالخواء.

وتتأكد هذه المراوحة والمزاوجة بين الهتك اللغوى والهتك الجسدى عندما يقول: «الكلمة يتلم القطف ويعاود الشاعر هذا الإحساس عندما يكرر ذات النبرة المكانية فيما يحاكي ترأسل صور بدء الحياة والظليقة (لحظة الخروج من الغيبوبة أو الوقوف على عتبات اليقظة العائدة) كما لو كان يدون سفره الخاص وكتاب الأقدس:

«وكان النهـد

كان الفخذ

كان المهـد

وصار النيل».

حكاية صغيرة هذه. تبدو هكذا أو فى هذا المقطع مكتملة. انتهت هنا. فى «لون البياض أحمر» خروج وكسر للإثنينية اللونية فى الديوان (الأبيض والأسود) مع التسليم بطغيان الأبيض وغلبيته بلا شك.

يرتبط الأحمر بالعنيف و بالنارى والمتهب .. وهنا يمنحنا اللون فى هذه القصيدة الجريئة أبعاداً نفسية ورؤيوية جديدة. اللون هنا موظف عضوياً داخل جسد القصيدة (والقصيدة أنثى!) وجسد المحبوبة عبر صور وحركات وتقرير واستعارات لا حصر لها حيث تتجسد هذه العلاقات المتداخلة ما بين المحبوبة والمفردات المستخدمة لتمثيل لحظة الاتصال الجسدى بكل موحيات الأعضاء الحية والفاعلة فى الأجساد المتواصلة مع ومن خلال «الرموز» التى أرادها الشاعر كذلك فجاءت - بلا فرويدية معتسفة - بسيطة ومجسدة للصورة أو للحظة.

«مفـيش مقر من اللقا جوا الفخاخ

داخ القلم ف المحبره

سالت دماه

ف لعبة الحرف / الإله»

نشير سريعاً إلى استدعاءات القلم والمحبرة والدم السائل الناتج عن علاقته وحقيقة عدم استغناء أى منهما عن الآخر.. بل عن كون كل منهما مخلوق للآخر







لا لنفسه. ويدعم هذا عموم الصور الموحيات فى القصيدة كلها: «سالت دماه/ ف  
لعبة الحرف/ الإله».

ثم «والبر محسول بالإيقاع

بببر تجف لذة وألم»

وأضاف إذ يقول: مفيش مفر

من افتتاح الوردة فى دلتا القمر

والتأكيد على «الغياب» ، عبر تساؤل مقطعى:

«هل من عبث ف اللحظة دى؟

هل من عدم؟

هل فيه مرارة ف السؤال؟

هل فيه أمر؟»

ثم يتواصل خطاب اللعنة فى صوت يبدو وكأنما يوجه نذيره للطرفين معاً:

«الشط من قدامكو بان

والبصر خان

والباب فتح على ألف بر

... مفيش مفر»

ويرفع الحس بلحظة الفض والهتك للجسد- القصيدة - الكلمة - الكون

متواليات الصور فى «لون البياض أحمر» عندما يقول مثلاً والكون فى حالة  
اهتزاز من غير رجا».

الاهتزاز هنا هو حالة ارتجاج كاملة فى الجسد وفى الكون المعدوم الغائب

والموجود معاً حتى فى قلب اللحظة.. وحتى اللحظة الكونية أو القىومية تبقى

بإدراك كامل مستسلم «من غير رجا» لولا أن هذا لا ينفى حالة الاحتفاء بالأحمر

وبالقوة والقوة الكامنين فيه:

«لون البياض أحمد عفى

مليان بنفس ومكتفى»

ولكن.. دعونا لا ننسى الكلمة السر فى هذه القصيدة الواشية.. «مفيش

مفر».

والشاعر يتقمص المعايير الجمالية والمفاهيم السوسيو نفسية للجماعة وإن

كن يفارقها أحياناً.

فعلى الرغم من تلك الإثنية أو الفصام الذوقى الجمالى فى تراثنا العربى

حيث التغنى بالجمال الأسمر فى الفن والشعر والأدب والإقبال على الجمال

الابيض فى الواقع المعاش نجد الشاعر يتغنى بالجمال الأنثوى المرمى ومن ثم

فهو - على الأقل - أكثر صدقاً مع النفس فى تحديد رؤيته الخاصة لما هو جميل.

لكن تبقى ثمة تصورات لماهية السلوك الأنثوى أو ما يمثل الأنثوى من خفر

ودلال ورهبة أو خجل وكلها نجدها منثورة، بل كل هذا يفصح عن نفسه متناً



ورؤية. ورغم محاولات اختراق أو خرق التقليدي المتوارث بالأسطوري أو الخارق، نجد هذا الأسطوري ذاته مجذوباً، مدجنأً، وبعنف - بالتقليدي.. إلا حينما يسعى الأسطوري للهروب من الحصار كله ومن الشاعر الذي يلقي إلينا بذلك اليوم الذي صارت منه «عروسة البحر نداجة» و«ست الحسن جنيه/ والشاطر حسن عقريت». ويعني الامتساخ أن العدمية قالت كلمتها.

وليس شمة حلم بالرواق عن المتوارث لأن الأسطوري إذ يتحالف معه يسمح للشاعر بغواية الاستمرار في تأليه أنثاه والتعامل مع ربوبيتها برومانسية فنجدته مثل أكثر الشعراء والأدباء - بل وربما الأدبيات أيضاً يقول مثلاً:

«إلى أنثى اصطفاها الطين

ف دأبت في سنا الكلمات

وفاضت في فضا المعبد

لمخ - في المنتهى - المصعد

إلهة ف قدس أقداسها

أثيريه

وعلوية

جمالها ف عزها لذاتها

بهاها هو لذاتها».

والذراع الآخر لهذا الاحتضان البطراكي لأنموذج الأنثى الإلهة أو المتألهة لا يترك مساحة كبيرة لتفكيك التعارض بين القيم الذكورية التقليدية والقيم الأنثوية التقليدية في العموم.

ويتجلى الحرص على عدم إفلات التقليدي في قصيدة «بياض عين الكابوس»، هنا وصف «واقعي» شبه تفصيلي لإكليل قبلى حيث تنتقل «الوصفية» من المرثى والمشهود إلى الالتحام - عجز فعل التخيل - بالمرأة الإلهة في العقيدة المسيحية، ويستتبع هذا استنهاض صورة العذراء - دونما تسمية - لوصف مقام العريس من أكتاف عروسه.. وطرافة ما ينتجم عن الاستدعاء من تفاوت الأحجام.. فإن قال قائل إن الاستدعاء بيئي (كما تحمل الفلاحة ابنها) وليس دينياً (كما تحمل العذراء المسيح) ما اختلفت الصورة كثيراً.

لنقرأ ما يسطره الشاعر:

«وعلى الكتاف المرموية المبهجة

شايلة العريس

سائد بايده فوق دماغها

مقطى عين من وشها

ومدلد الرجل الأنيقة بالعداء أسود بيلمع

.. بره رجل البنطلون على صدرها

ورا ظهرها الرجل اليمين



حره بتلعب ف الفراغ».

إن بقية صور هذه القصيدة مثال قول الشاعر «وشها جامد عليه شبح  
ابتسامه وإندهاش/ وخيال ملاك خارج من الكاس القزاز/ الجسم سرى/ والجناح  
فقايقع هوا».. ثم «والقدم بالضبط على قوس الهلال/ وش الملاك وكأنه طفل/  
محنتاه هالة من النور المقدس للإله» كلها تميل إلى الدينى بشهوة لاتخطئها  
روح القارئ. وأزعم أن هذا الميل يبلغ حد الانكفاء بتجاوزه للموحى والمكنون  
ودخوله منطقة الصريح والمسمى.

والنص زاهر القناعة «بحقيقة» وجود طبيعة أنثوية أساسية وأولية وهو  
أمر لا يمكن أن ننفي مصدره فى تقسيمات تصوراته البيولوجية. وثنائية  
التفكير هذه ليست بدعة وإنما حقيقة تتجلى فى تفسيرات بعض المدارس  
النقدية النسوية.

. الفرنسية هيلين سيكسو مثلاً تعطينا قائمة من المتقابلات الثنائية التى  
تتناظر بدورها مع ذلك التقابل الأسمى والأول ونقصد ثنائية الرجل/ المرأة.  
ولنتأمل متقابلات الناقدة التى تؤكد على نبوعها وعمق انغماسها فى  
النظام القيمي الذكوري.

الإيجابية/ السلبية

الشمس/ القمر

الثقافة/ الطبيعة

النهار/ الليل

الأب/ الأم

الرأس/ العاطفة

القابل للفهم/ الحساس

العقل/ المشاعر

وتوضح سيكسو أن ما يعتبر الجانب الأنثوي فى متقابلاتها الاختزالية ذات  
الدلالة هو دائماً الجانب السلبي العاجز المستكين أو غير القادر هذا إذا نظرنا إلى  
كل وحدة من المتقابلات كهيكلية. ويمكن لنا أن نتحفظ على وحدة الشمس/  
القمر.. تراثياً فبينما الشمس كمفردة مؤنثة أكثر ارتباطاً بالحبوبة فى المفهوم  
الجمالى الشكسبيرى مثلاً فإن القمر لدى ثقافات أخرى يبقى مؤنثاً بينما هو  
رمز جمالى تراثى أنثوى فى أكثر الفولكلور لعربى الحديث رغم ذكورة المفردة  
ولا نفهم إن كان هذا يتمشى مع التعبير عن الأنثوى المتغزل به فى الكثير من  
الفولكلور العربى الحديث كذلك بالصيغ اللغوية للمذكر لكن لهذا حديث آخر  
ليس هذا مجاله.

والمشكلة التى تزيغ عنها الناقدة الستار أن فكرة الموت والهزيمة كامنة داخل  
المتقابلات فحتى تكتسب أى مفردة من المفردات داخل أية وحدة من الوحدات  
"معنى" ما لا بد لها من تدمير وتحطيم المفردة المقابلة لها وهى معركة على



الدلالة يعاد تمثيلها بصورة مستمرة. وفي ظل نظام ذكوري مغلق لا يختصر إلا الذكر أو الرجل وليس ثمة مساحة إيجابية للمرأة في ظل مسلسل التآنيث والتذكير لما هو مجرد أو ملموس معاً فكما تقول الناقدة: «إما أن تكون المرأة سلبية أو لا يكون لها وجود».(٧)

وفي النص التعبير صريح لا يحتمل لبس عن تلك النظرة الثنائية التقسيم لكون قد تعرض للتصنيف، ويشكل يدعم المتقابلات الذكورية التي تلفت الناقدة النظر إليها إذ يقول الشاعر:

«والمعبد قنديل

والترعة نتايه

نداهة ورايا

بتعكس ف الآية

وتقرا بالقلوب

عدية أيوب».

عدية أيوب هي إرث الصبر المقدور لا المختار وعليه فهي صيغة خاصة جداً وأثمة في علاقة المتمرد المتآكل أو الثائر بالسلب أو حتى الناقص الثورية بالوجود... وجوده أولاً ثم ال(وجود)

والانكفاء الصريخة على الرمز الديني في تعبير النص عن الأنثى هي أيضاً ضمناً التواشع مع منظومة التقليدي الذي يسيل من الصور الآتية:

«وافرش رمش العين

للمهرة الألفية»

أو: «لقلف ع النخلات

شعر الجنيات»

ثم في قولته:

«وأنا ماش بشوق أكبر مني

لأنوثة حورية ونداهه»

أو:

«زف الموال

والنأي رقرق

من وادي الملكات للدلنا

وبنات أبكار

زى الأشعار»

ثم هو يتغنّى به الخدود عناب» و«سيقان عبله» و«الطلمات النافرة»، و«اليطن يا عين مشدودة بالليل زى الطيلة»، وكشبة العروسة» في مقابل «هشة العريس» و«كحل عين الأنوثة» مكرراً بالأكوهة - من خلال الإلهة إيزيس .. وهكذا



نجد التآليه ينتبثق من التقليدى ويمهد له باستمرار..  
ولأن المرأة - وفق رؤية المجتمع الذكورى - تمكن الهامش أى على أطراف  
النظام الذى ينشئه ذلك المجتمع فهى الفاصل بين الرجل والفوضى (خارج  
الهامش) كما أنها بحكم موقعها المهمش تنسحب نحو ما هو خارجى أو ما يسمى  
للخروج عن النظام الذكورى أى صوب الفوضى ولهذا يمكن لها أن تكون المومس  
الفاضلة أو الربة الإنسية داتمة الإفلات من التعريف رغم كونها مؤطرة إلى الحد  
الذى لا يسمح لها ذلك النظام إلا أن ترى نفسها من خلال عين الآخر الرجل... كائن  
رقيق خجول دائم الاحتياج للحماية من الآخر - الرجل ولا يسمح لها بالنمو إلا  
من خلال «وظيفية» وجودها حيث تعمل على حماية النظام الرمزى الجمالى  
للمجتمع الذكورى من السقوط فى الفوضى «المتخيلة»..  
وهنا أيضاً تتبنى اللغة النسائية رؤى الآخر الذكورى حيث العقلنة والمنطق  
فضائل غير أنثوية.

ونحن وإن كنا مشدّدون إلى نفس الموروث الذى أملى على الشاعر جمالياته  
وقيمه إلا أننا نرى أن من حقنا الحلم بأن يتجاوز المبدع ما لا نستطيعه نحن -  
وإن بالخيلة. وللقارئ هذا الحق المطلق دائماً يكتسب بدور «التلقى» الذى تحاول  
ما بعد الحداثة أن تحيله إلى مهمة.

لهذا يضعب التسامح مع الأحادية المفاهيمية للنص على مستوى تصوير  
الأنثوى وخاصة أن الشاعر لا يتبنى الموقف النيتشوى هنا بإطلاق.. رغم أن  
ذلك الموقف يرى أنه طالما لا يستطيع المرء الخروج عن أبعاد وزوايا رؤيوية ما  
فهو على الأقل ملزوماً بضرورة قلب هذه الأبعاد والزوايا بأكثر ما يستطيع  
حتى يفكك المتعارض والمتناقض منها..

لا نملك من العدمية فكاًكاً.. هذا صحيح لكن إن كان من ديونيسية هنا فهي فى  
الجيشان والمور الذى يبقى مجزئاً قانعاً بعدية أيوب، ونحن هنا ربما كنا  
نطالبه بثورتين. الأولى على العدم أو بالأحرى على الفرق النصى فيه، والأخرى  
على مفاهيم الجماعة وجمالياتها القيمية الأمر الذى يتضمن إنكار تاريخ من  
التراكم.

ولعلنا جميعاً أسرى بحق.. فاعيننا جميعاً - كشرقيين - إن لم يكن أكثرنا ترى  
البياض لا السواد جمالاً وترى الشعر الأملس لا الأجدع جمالاً، وترى صفة البكارة  
أنسب للغناء وكتابة الشعر من غيرها.  
لذا يتبقى سؤال ضرورى بعد هذا الاستعراض لصورة الأنثى فى «فهارس  
البياض» وما أخذنا عليها.

هل من المشروع مساءلة المبدع عما اقترفه جمالياً من خلال مطالبات  
«أخلاقية» ما - وما نقوله هنا يكاد يتماس مع هذا؟ أو هل يجوز انتظار (ولست  
أفهم كثيراً) انتظارات بلا مطالبية إلا فى حالة المحبة المكتفية بنفسها وبسنا  
وهجها) تطوير الفن لمجموعة بديلة من السمات والفضائل الأنثوية «الأكثر



حادثة» أو تمشيأ مع .ناهيم حقوق المرأة؟ والسؤال الآخر كيما تكتمل ممارستنا للنقد الذاتى الموقفى إذ نحن نمارس نقد الديوان وقبلما يصبح ذلك النقد مادة إدانة لتعامل النص مع المرأة بشكل كامل هو: هل لو قلب الشاعر المعايير الجمالية والمفاهيم القيمة الاجتماعية التى تربطه بالأنثى كنا نعجب بالنتائج الشعرى لذلك الإنتقال؟

وكما أسلفنا فإن المتقابلات فى الديوان ليست بالأنثوية والذكورية فحسب وإنما عدمية أكيدة .. الكون أمامه ذكر وأنثى:

«والأرض شاهدة

والنقى ممدود»

وأيضاً إذ يقول «صخرة لجبل»، «صحراً لحجيم»، «حرب الدمار»،

«مينا للنفار».

ينبثق العدم كله إذن فى داخل هذه الأشياء ومن قلب كل المتقابلات التى تنطق بجنس الأشياء .. بل تمنحها جنسها ونوعها.

ولا يبقى فى الكون إلا وهم لحقيقة يلمنا ويضمننا». هذا يعنى أن العود دائماً للقهقري.. أى باتجاه إدراك الحالة الأم.. متلاك الوهم والكينونة به طالما أن محاولات الخروج (عن طريق المرأة أو الحلم أو اللغة أو الثلاثة معاً) منخورة من الداخل بالوحش الذى هو كل شيء.. العدم.

#### الهوامش

- 7) Marks, Elaine and Isabelle De Courtivron: "New French Feminisms". "Sorties", Published by the Harvester Press Limited, University of Massachusetts Press, 1980, First Published 1981, P.92.

#### قائمة المصادر

(A) المراجع الأجنبية: Bibliography

- 1) Camus, Albert: "The Rebel - An Essay on Man in Revolt". A Revised and Complete translation of "L'homme revolte" by Anthony Bower, Vintage Books, New York - 1960.
- 2) Heiler, Erich: "The importance of Nietzsche - Ten Essays". University of Chicago press, 1988.
- 3) Magnus, Bernd: "Nietzsche's Existential Imperative. Published by Indiana University press, 1987.
- 4) Marcel, Gabriel: "Tragic Wisdom And Beyond - Including Conversations between Paul Ricoeur and Gabriel Marcel. Transtated by Stephen Jolin and Peter Mccarinck.





North Western University press, 1973.

5) Marks, Elaine and Isabelle de Courtivron: "New French Feminisms". The Harvester press limited, University of Massachusetts press, 1980. First published 1981.

(B) المراجع العربية:

(١) عبدالعزیز العیادی: «المعرفة والسلطة - ميشيل فوكو». للنسبة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٤.



# مايسة زكى

## حالة إدريسية



### أرخص ليالى؟

عندما وقف عبد الكريم أمام «الواسعة» التى تعيط بالبركة فى قريته وتسمر أمام اختيارات هزيلة محدودة فى منتصف هذا القرن الذى يرحل هذا العام، وملاخياشيعنا براشحة الريف وأخيلته أخذنا التفسير التقدمى إلى أنه عندما نقضى على الفقر والجهل لن يضطر الرجل إلى أن يمضى ليلته الساهرة فى جنس غليظ مع زوجته، من شأنه أن يسفر عن أطفال «نحل» كأولئك الذين يضيرونه فى الزقاق.

ظلت إشراقة التقدم «تند» علينا جميعاً. والعلاقة بين القرية والمدينة تشاغلنا. فما بالنا ونحن أهل مدينة «أية مدينة: القاهرة.. أو على حد تعبير فتحية (فى النداهة) «مصر أم الدنيا» التى تفرى بالثقافة والفن.. الانفتاح على الأمكنة وغزارة الأفكار. وتلقى العقل. فما الذى «استبد» بنا يا كواكبي حتى «قضى على الإبداع وضغط على العقل»!

نحرق فى النيل وكأنه «الثقب العميق الفائر» الذى كلما حرق فيه حامد زوج فتحية ساعة أن أتى الأفندى امرأته «داخ وأحس أن فى أعماق هذا الجرح نهايته».

أو كأننا عبد الكريم ينظر فى «الظلام الفاضى» فى وجه البركة الداكن الذى تعيط به الواسعة. الضيق هنا، والمفارقة هنا أعظم شأنًا وشجناً. الماء فى واسعة المدينة يزغلل الأعين، يشدها فى دوامات ومتاهات تسحب الطاقة وتُسر البصر إلى أسفل.. أين الأفق؟

ربما ليس الجنس الفشن سيئاً.. إلى هذا الحد، وليس الأطفال الكثر لعنتنا تماماً.. ماذا



حدث عندما تسربت إلينا ملامح المدينة واستعمرتنا.

أحياناً أحسد عبد الكريم على داره التى تمنح «بسة بطون تاكل الطوب». ولست حامد .. قد تكون المدينة حقاً «كابوساً خانقاً بشعاً» ترقد فى صمت ولا مبالاة فى أية بلدة أعود؟.

ربما كنا جميعاً -رجالاً ونساء- فتحية . راودنا الحلم بمصر أم الدنيا واستسلمنا مغلوبين ومفلوحيات -لانتهاك المدنية لنا على أمل أن نستمتع يوماً.  
بدد الحلم الرخص والليالى فى مدينتى ليست رخيصة إنها مجانية .. ببلاش . لأن الوقت مات .. أمام الواسعة.

### بيت .. من لحم.

إنهم يحومون حول هذا البيت ويحومون . يشاغل الشباب ،وتجده فى مشاريع معهد السينما ،وفى المسرح حيث أعدتها وشاخيرى لنشاط الجامعة الأمريكية المسرحى وأخرجتها ريهام سعيد منذ حوالى العامين ،ثم رأيتها مؤخراً فى بيت زينب خاتون لنفس المدة وإخراج عاصم نجاتى من إنتاج مسرح الشباب ،فهل نحن قادرون فى فنوننا المرئية على «بيت من لحم».. هل نحن قدها؟ هذا بيت تفوح منه رائحة اللحم ،بل يشيط . ويتراكم فيه زخم الحواس . يستبدل الصمت بالعمى والعمى بانحناس النفس ،ويضج للصمت .. للصبر مذاق العلقم. بناء من الحواس المشرعة المنقوعة فى حجرة القبح والفقر والشبق. دراسة ذات إيقاع فى تكون القصة التى تدور على حلوق الأم، فالبنات ،فالشيخ الشاب الأعمى حتى يصبح الصمت هو الحدث الواقع المسموع ،له رنين، وله سمك ،وله رائحة: وجود كامل وجسم كثيف.

مناقشة مأكرة تحت الحزام واستدعاء لتعطيل حد السرقة فى زمن المجاعة ،فماذا عن الجوع الجنىسى ؟ ما الحرام مرة أخرى؟.

ويشتبك هذا المستوى الحسى الغريزي المأزوم وذلك الوحز الدينى حيث الشيخ الأعمى هو محور الصراع بمسئولية الراعى باعتباره رب الأسرة ،الآن أو مسئولية العالم الذى يتوارى خلف الشك أو العمى، يستعذبه ويرعبه اليقين ويحتمى ببناء الصمت الأيل للسقوط فى أية لحظة، لأن إدريس يلقى بتلك الجملة على عتبة القصة :فلاى اتفاق مهما



طال نهاية.

وقلت لنفسى وقد اختار المخرج فناء بيت زيتب خاتون الفميج والمقعد فى الدور العلوى الذى يشرف على الفناء موقعا مسرحياً للعرض، أستخدم الوسع على سبيل السخرية والفكاهة كما استخدمه إدريس بينما يشبع المكان بالضيقة والمزج، وقد يكون هذا الاختيار من أصعب التحديات المسرحية، أم أنه سيملؤه بحس معاصر بالمفارقة القاسية: يشع المكان غناء وضخماً وضحكات بينما الوقت يموت فى الانتظار والاختناق والصمت.

والغريب أن العرض يميل إلى الاختيار الأخير من حيث خصائص المكان- منه للسماء والهواء يرد الروح كما يقولون- واختيار الممثلات الجميلات ومشوقات القدر والملايس المتناسقة والمزاج العام لمعظم مناطق العرض الذى يسوده التعبير الغنائى متلوناً فرحاً وحزناً وكثرة الرقص والمزاج. إن شجرة البؤس ليست فى حاجة إلى فقر مدقع أو قبح سافرحتى تترعرع، ولم تعد فى حاجة إلى مبررات طبقية حادة كى نظلنا، وذلك رغم مفردات الديكور التى انتقاها هشام جمعة بعناية وتهذيب من حياة الطبقة الدنيا من المجتمع ورغم وعينا أن الفقراء يسكنون الأحواش.

والأمر غريب لأن الإعداد للكاتبه الموهوبة وشاخيرى يميل إلى التأكيد على مرتكزات إدريس وهى الفقر وانعدام الجمال مع بناء درامى يؤسس لثلاث فتيات مختلفات: الكبرى-أمانى يوسف- التى تطيع أمها وتخدم فى البيوت، والصغرى-هند حسنى المتعلقة بأمها بحكم سننها والوسطى-انتصار التى جعلتها حقاً على حد تعبير إدريس «فى عينها جرة لا يقتلها الرصاص إذا أطلق»، وبنت المدة محيطاً فقيراً شعبياً للاختيارات المحدودة أو المدومة التى تحاصرهما هى .. حتى أن الفتاة الوسطى تصعد إلى الشرفة فى إضاءة بارعة تحكى حلمها كيف كانت تود لو تكون «فلانة» بنت الحارة الجميلة الغنية، لينتهى الحلم مع الأيام إلى كابوس أن تصبح «فلانة» أقبح وأفقر نساء الحى الهرمات.

وقع العرض بين هذين الاتجاهين: الالتزام بوقائع وحقائق القصة مع إقامة بناء درامى حوارى غاية فى الامتاع وبين تغيير مزاج القصة تماماً فى سبيل الوصول إلى هذا



الطعم المعاصر السابق الإشارة إليه.

وكانت أكثر المناطق حيوية في العرض محاصرة البنات للشيخ بصناديق ملابسهن المهيئة للعريس الذي لا يأتي وه الكلام يجز الكلام » ومن أكثرها عذوبة ورقة تبارى البنات في لفت «نظر» الشيخ إلى فستان حرير يتبادلنه ، ويتباهين برأيه وهو الأعمى . ولم يخل العرض من استخدام بليغ لبعض الأماكن . فالصغرى تحاصر على السلم بين الكبرى والوسطى وهي تحس بانتظارها بنفس المصير ، ويعبر في لحظة أخرى عن الوسطى « التي رقصت على السلم » تعبر وتكاد تكون الوحيدة التي تعبر عن تغير ما حدث في المجتمع حيث تسعى للعمل في بوتيك طلباً للترقى في سلم المجتمع الطبقي . هذا السلم الذي يركن رؤسهن عليه وهن يغتنين .. سلم الانتظار وهن يرقبن أمهن في حضن الشيخ ، وقد تجملت الوسطى -إنتصار- عبء التحول السريع في مزاج العرض حين أدركت بشكل حاسم بعد كل البهجة التي أشاعتها أوهام الانتظار .. العرسان التي لن تأتي .

لكن ينظر العرض في جميع الأحوال بعيداً عن إيقاع إدريس المكتوم المشير بالشبك والجوع القارض مكانم الفطر ، وبعيدا عن جرأته ومساءلته بل إدانته للأعراف السائدة . وذلك بعد تهميش دور الأم الذي أدته بعيلودرامية حية وأنيقة مثال زكي ، والتي يأتي على لسانها في القصة السؤال حول طبيعة الجوع وتعريفه بعد أن تفيق من شبعها على جوع بناتها ، والذي كان موجوداً بإلحاح في معرض الجامعة الأمريكية وتم إهماله في هذا العرض . كما تم استبعاد التلميح والغمز واللامز الذي ينهي به إدريس سؤاله عن المسؤولية وموقعها : أم على الأعمى حرج ؟ .

### السلطان الحائر :

#### أم على الأعمى حرج

والدهش أيضا أنني أشاهد عرض الجامعة الأمريكية - كذلك - والذي أخرجه محمود اللوزي لمسرحية (السلطان الحائر) للحكيم والتي صدرت عام ١٩٦٠ قلا أدري لماذا أتذكر قصة إدريس (أكان لايد يالى لى أن تضئى النور ؟) والتي صدرت في مجموعة (بيت من لحم) عام ١٩٧٢ . ربما شئ يخمر الديكور الذى صممه د. محمد حامد على حيث الحانة تجاوز



الجامع في المواجهة وعلى يمينه بيت الغانية. شئ يخص المؤذن الذي يدخل بيت الغانية، ويؤخر أذان الفجر تحديداً.. وليس أى أذان آخر.. مزة ويقدمه مرة أخرى.. الأذان الذي هو مسئولية كل مؤذن وفق حوار الحكيم!.

يلتقط اللوزى معاصرة النص الحكيمى، فيملأ المسرح برجال الأمن للمحدثين وذوى النظارات والمسدسات، وتور العربات الحارسة يشق الحارة، والمزاد يتحول إلى حدث إعلامى، والسلطان المعاصر يرتدى البذلة والوزير العسكرى والقاضى الشيخ يرتدى العمامة.. يخلطهم جميعا فتبدو القاهرة مقتعة متسقة بماضيها وحاضرها، فهل هى براعته الفنية التى جعلت كل هذا الخلط جازماً وسائغاً ومبتكراً كلفة الحكيم الثالثة، أم هو نحن مصر المعاصرة التى تتجاوز فيها كل الأضداد والأزمة.

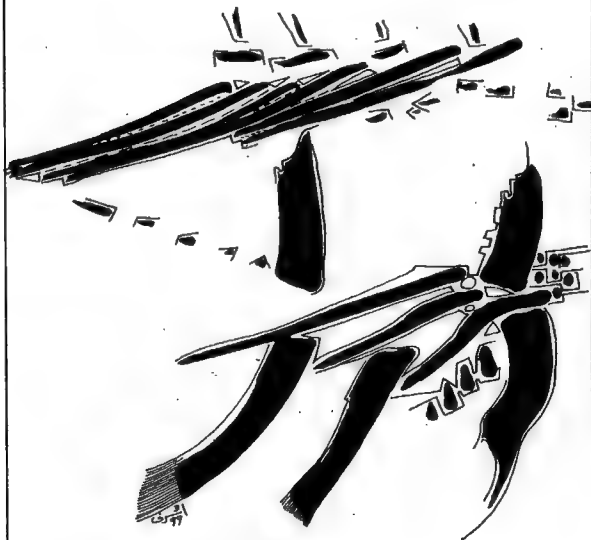
شئ فى إخراج اللوزى أيضاً ذكرته بإدريس .. فضبه لبكارة النص الذى يتدثر به الروائع واللوايح من فنون الكلام، ومقارعة الحجة بالحجة، يدور حوار فيه بين الجلال والحكم عليه بقطع الرأس بأريحية مذهلة ، ويلقنا تبادل الأدوار بين السلطان والغانية ، بين شهرزاد وشهريار ، ويتحول فيه الرهان إلى رهان على العتق لا القتل، وعند الفجر أيضاً لننتذكر ، وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .. وتنتهى المسرحية بسلام ويعود كل إلى بيته.

لا، إن اللوزى يفجر الخطر الكامن فى النص عندما يجعل الممثلين يسيرون على خيط مشدود عسير ما بين تفجير طاقة الكلمات الفكاهية وإدراك أبعاد القسوة والتأمر. فالوزير -رامى فرى- فكه ويقت متربص، والقاضى -وهما ثياب- يسعى سعياً ظاهراً إلى فرض رأيه ولو ببعض المخاطرة لأن فرض الرأى سلطة وليس مجرد الانتصار للقانون، وللسلطان -محمد بيطار- تحضر وهده مريبين، أما الغانية لمياء كامل- أو المرأة كما يلقيها المخرج فلا تعود إلى بيتها فى سلام وإنما يعتقلها أعوان الوزير فى هدوء ويسر ودون تغيير كلمة فى نهاية نص الحكيم.

ومرة أخرى وأخيرة بطل إدريس عن طريق لاعب العود الأعمى الذى يجلس طوال المسرحية تحت شرفة المرأة، ويبطن لحظات الاختيار الحرجة بعوده ويغنى أحياناً. ألقظه وأنساه وعلى رأى إدريس فى (بيت من لحم) : «فما أكثر ما نعلم عن رؤية الناس لمجرد



أنهم عميان » وعندما يجرد الحراس المسرح من كافة الناس يميل آخر حارس عليه ليتأكد أنه أعمى بحيث لا يكون شاهداً على واقعة الاعتقال التي قد تغضى إلى اغتيال، ثم يعضى. فإذا بلاعب العود- أكرم شريف-يفتح عينيه وينظر ويرى ثم يرتدى النظارة مرة أخرى ساخراً، ليطل التعليق الإذيعسى مرة أخرى:  
 أم على الأعمى حرج ؟.





د. محمد عبد المطلب

تطور تجربة محمود درويش الشعرية (٢)

## الموقف وإنتاج الشعرية

### دراسة

إذا كان نص محمود درويش قد تقبل مصطلح (الموقف) بوصفه مركزاً لإنتاج شعرية، فإن قطاعاً من نصوصه قد تأبى ذلك، لأنها تنفر من الثنائية عموماً، وتؤثر عليها الأحادية الإدراكية، وهو ما يطرح علينا مصطلحاً آخر يعتمد هذه الأحادية، هو المصطلح (الحالة) الذي يختصر الثلاثية في التجربة، والثنائية في الموقف، ويدفعها إلى أحادية خالصة. لأن (الحالة) تنتمي للداخل انتماء مطلقاً، ورغم كونها داخلية، فإنها لا تعرف الثبات، لأنها تعتمد التحولات أبداً دون أن تنتظر واردات الخارج، فهي لا تخضع للاجتلاب والاكتساب، فما في الداخل من حزن أو فرح، ومن قبض أو بسط، لا يحتاج إلى محرك خارجي، لأنه طبيعة وجود الذات نفسها.

فعندما يقول محمود درويش في (تأملات سريعة في مدينة قديمة جميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

.. ولتكن هذه المدينة

جدة الدنيا وما شاءت وما شاءت

فما شأنى أنا؟ كل صباح

لم يجتنى أولاً ليس صباحى!

.. لا

وما شأنى أنا؟ كل جراخ

لم تلد في إلها طازجا ليست جراخى

.. لا

وما شأنى أنا؟

أى سلاح في يدي



لا يرجع الخبز إلى حنطته ليس سلاحاً (١)

نلاحظ أن الدفقة تعتمد أساساً تنحية الخارج وإبعاده عن دائرة رعايتها لأن رعايتها معنية بالداخل وتفاعلاته التقابلية أو التوافقية.

إن الخارج هناك له استقلاليته التي لا تحصل من بعيد أو قريب بالداخل، وهو داخل مزجهم برغبات ومشاعر تتفجر منه وترتد إليه، وبهذا الارتداد يصنع لنفسه زمناً خاصاً مغارقاً للزمن الوجودي المطلق، ولأن الزمن الخارجى زمن مبتذل بتحدثه فإن الزمن الداخلى يجب أن تكون له بكارته وخصوصيته حتى ولو قاد الذات المتكلمة إلى عالم الوحدة والتفرد:

ولأن الطبيعة الخارجية لها ظواهرها المكرورة فإن الداخل يملك طبيعته بتأثيرها الذاتى، حتى ولو كان تأثيرها تدميرياً يمزق الذات ويبعثرها فى مدى وجودها.

وكما كان للداخل زمنه وطبيعته، فإن له انجراحاته وآلامه التي لا تحتاج إلى مثير خارجى، لأن مثل هذا المثير تكرارى فى فاعليته والداخل ينفر من المبتذل التملطى ويسعى إلى الفردى الذى يولد فيه قدرات علوية مجاورة.

إن امتلاك الداخل لجراحه، يوازيه امتلاكه لوسائل دفاعه التي تستطيع أن تضفى عليه توازنه فى منطق العدل والخير.

ولا شك أن تفاعلات الحالة فى هذه الدفقة لم تعتمد على اجتلاب خارجى، بل إن الخارج هنا قد يكون عائقاً أمام نضجها واكتمالها، بل يكون فى حضوره قضاء عليها، وعندها سوف يتحول الشعرية إلى مجرد رصد إلى مباشر لمدينة غير مرغوبة، وصباح غير مطلوب ورياح غير مقبولة، وجراح غير مؤثرة، وسلاح مرفوض، لأن كل هذه الظواهر قد فقدت شرط صلاحيتها.

وأهمية هذا المصطلح فى أنه لا يستلزم صفة بعينها بكل ما فى الداخل من مواصفات وتفاعلات وانفعالات صالح للدخول فى (الحالة) لأنها قائمة على التغير الذى قد يلغى سابق أحياناً وقد يتعايش معه أحياناً أخرى، ومن هنا يكون للمصطلح قدرة تقبل (المتناقضات) الصادرة من المحل الواحد، وإعطاء المحال إمكانية وجودية، والتعامل مع (الجهول) و(الفراغ) و(اللاشى) وهى ظواهر وفيرة فى خطاب محمود درويش يقول مثلاً فى (نساء كالتناس):

نساء كالتناس لكننا لا نعود إلى أى شئ.. كأن السفر

طريق الغيوم. دفنا أحبنا فى ظلال الغيوم وبين جذوع الشجر

وقلنا لزوجاتنا: لئن منا ثبات السنين لتكمل هذا الرحيل

إلى ساعة من بلاد، ومتر من المستحيل»

الحالة التي تدخل فيها الشعرية فى هذا الاجتزاء - قائمة على ازدواجية (الاثبات والنفى) التي تنحول إلى حالة (الاثبات النفي) بحيث تأتى حركة السفر مثبته فى اتجاه واحد، ثم يقابلها (النفي) الذى يوجه الحركة إلى منطقة العدم (لا نعود إلى أى شئ)،



ووصول الدلالة إلى هذا الصدام ، يكون نوعا من مجاوزة المنطق الذى يحتاج إلى توثيق ماديّ يوازيه، ويعيدّ إليه انتظامه العقلي، وهنا تتدخل بنية التشبيه لتؤدي هذه المهمة: (كأن السفر طريق الغيوم)، لكنها لا تنجح تماما، لأن (طريق الغيوم) (طريق مجهول) فى آن، ومن ثم تدخل الشعرية فى محاولة أخرى لتحديد جوهر هذا السفر، فلا تجد وسيلة إلا الإيغال فى (العدمية) بتوظيف فعل (الدفن) ،وتسليطه على منطقتين لا تصلحان لتقبل فاعليته، (فلام الغيوم) (جذوع الشجر) ،واللافت أن هذا الإيغال قد حقق ما لم يحققه التشبيه ،لأنه حدد جوهر السفر فى اقترانه (بالموت) حتي ولو كان الدفن فى (المجهولات). أما التجلى الكامل للسفر، فإنه لم يتحقق إلا بتحويل الوجود كله إلى(مسافر) وذلك بفاعلية توحد الزمان بالمكان (الساعة والمتر) لكن التوحد نفسه يلج دائرة المحال لأنه يكشف حقيقة السفر، وأنه سفر تراجعى إلى لحظة البدء الذى كان فيها الخلاص حالتها الحضورية.

فالشعرية لم تتحقق مستهدفاتها -فى هذه الدفقة- إلا بهذه الازدواجية المتمنعة عقلا (الإثبات للنفس) ،والثنائية المحالة وجوديا (ساعة المتر) وهذا كله لا يمكن أن يكون إلا فى منطق (الحالة) الداخلية التى لا تنتظر واردات الخارج لتكتسب قدرتها على الحضور التنفيذى، لأنها مخالفة لقانون وجودها.

وأهمية (الحالة) فى ارتباطها (بالمحال) وهو ارتباط يعنى انتماءها إلى منطقة زمنية محايدة بين الماضى والآتى، وفى هذا ، تتوافق (الحالة) مع (الموقف) فى إمكانية الرؤية الشمولية ، لكن الموقف ينتمى إلى (المكان) بينما الحالة تنتمى إلى (الزمان).

ويلاحظ أن (الحالة) لا تتوقف عند لحظة الحضور إلا بوصفها منطقة تفجر المعنى، ثم منها تتحرك لتدرك (الماضى) -أحيانا- وتستحضره برغم عدم قابليته للحضور التنفيذى كما تتحرك إلى (الآتى) وتستحضره -أيضا- برغم عدم قابليته للحضور هو الآخر بل إن الحالة تمتلك قدرة التحرك إليهما على صعيد واحد، دون أن تفقد -فى كل ذلك -نقطة الارتكاز المحايدة بين الزمنين

يقول محمود درويش فى قصيدته (عند أبواب الحكاية)

ها أنا أصحو من النوم .على صدرى آثار يدين

وعلى المرأة ما يشبه من كنت أحب

أن أحب الآن .أو أعبد، أو يجلد روى بعدها

وعلى الآن أن أخلع عن بطنى ختم الشفتين

وعلى الآن أن أخرج من نفسى كى يندس فى نفسى ونفسى جلدها

وعلى الآن أن أسقى حلما شايبا شاي المصباح

وأقول: المطر الناعم جلد امرأة كانت هنا

كانت هنا

كانت هنا (٣)



يتفجر المعنى في هذا الاجتزاء من لحظة الحضور أو (الحال) ،وهي لحظة تكاد تكون صاحبة السيادة في مجموع الأسطر، واختارت لها عدة ظواهر تعبيرية لتؤكد هذه السيادة فهناك (ها) التنبيه في بداية الدفقة المسطرة على ضمير الذات المتكلمة (أنا)، ثم هناك مجموعة الأفعال المضارعة بزمناها الحضورى الغالب: (أصحو- يشبه- أحب- أعبد- يجلد- أخلع -أخرج- يندس- أسقى -أقول) ثم هناك الدال المنتج لزمن الحضور بحكم المواضع (الآن- الآن- الآن- الآن).

لكن الحالة لا تتوقف عند زمن الحضور ، بل تمتد إلى الماضى لتستعيد بزمناه المزوج- كما يقول الزجاجي- ذلك أن الماضى- عنده ما أتى عليه زمانان: «زمان وجد فيه وزمان خبر فيه عنه» (٤) فهناك زمن(الحدث) الأول ثم هناك زمن استعادة الحدث مرة أخرى، وكلاهما واقعان في خبر الماضى، ومن ثم كانت استعادة الماضى هنا منشطرة بين إيقانه في حيزة القديم، أو استحضاره إلى الزمن الحاضر أو الاقتراب منه، نلاحظ هذا الاستحضار في(آثار الديدن على الصدر) التى ظلت محتفظة بمؤثراتها، كما نلاحظه في (مخيلة المحبوبة القديمة في المرأة) و(سقى العلم السابق) ،أما الاستيقاء فإنه يتجلى- غالبا- من صيغة الماضى المفرق في مضيه (كنت أحب- كانت هنا- كانت هنا- كانت هنا).

وسيادة الحاضر شكلت مع الماضى نوعا من الصدام ،بالصحيان للحق في زمن الحضور يصطدم بآثار الديدن- الواقعة في زمن الماضى ، والمرأة بكل حضورها( الوهمى والصقيقى) تصطدم بالمحب الذى كان، ولا ينتقص من هذا الماضى، والمرأة بكل حضورها(الوهمى والعقيقى) تصطدم بالمحب الذى كان، ولا ينتقص من هذا الماضى ،ملاحظته بالمحب الآنى، وصعوده إلى منزلة (العبادة) وهنا تتحول الشعرية إلى الزمن الآتى الذى يحتمل فاعلية البعاد في(جلد الروح).

وتستعيد الشعرية عملية الصدام التى تمت في السطر الأول ،في السطر الرابع بين(وجوب الخلع الآتى) و(ختم الشفتين القديم والحاضر).

ويتحول الصدام إلى نوع من الجدلية في السطر الخامس، حيث يتسلط الإعلان (أخرج يندس) على دال (النفوس) حتى لانكاد نفرق بين الحدث الناتج من كل منهما في الإخراج أو الإدخال، مما يعنى وحدة الذات والموضوع في لحظة الحضور،حتى ولو كان الموضوع ماهيا، ومن ثم صبح- في منطق الشعرية- أن يحضر لشرب شاي الصباح، تهيئنا للانتسحاب إلى زمن الماضى الخالص: (كانت هنا).

فالحالة في الدفقة قد ترددت بين الأزمنة الثلاثة، لكن ركيزتها كانت لحظة الحضور بكل مؤثراتها الصياغية التى عرضناها.

وربما كانت أهم تجليات هذا المصطلح أن ابن منطور يجعله مساويا (لكينونة الوجود في ذاته)، والكينونة- بطبيعتها- لا تعرف الثبات داخليا أو خارجيا ،فهى فى حالة تغير دائمة ومن ثم تكون صالحة لمواجهة تحولات الوجود امتصاصا وإخراجا: يقول محمود درويش في(المستحيل):



أموت اشتياقا

أموت احتراقا

وشنقا أموت

وذبنا أموت

ولكننى لا أقول:

مضى حيننا، وانقضى

حيننا لا يموت<sup>(٥)</sup>

إن الحالة -فى هذا النص- تعتمد التغير الدائم، لأن هذا التغير هو كينونة الوجود داخليا وخارجيا، فعلى المستوى الداخلى يدخل التغير ثنائية (الموت والحياة) من ناحية، وثنائية (الحب وتوقف الحب) من ناحية أخرى، وعلى المستوى الخارجى يأتى التغير فى أشكال الموت (اشتياقا -احتراقا-شنقا -ذبنا)، لكن هذا الخارج هنا مجرد تحول شكلى ليس له تأثير على الداخلى، لأن الداخلى -فى جوهره- (موت) أو توقف للحياة بالفعل أو بالقوة، وهو ما ينتظم مع طبيعة (الحالة) التى لا تعطى اهتماما ما بواردات الخارج وتحولاته، فهمة الشعرية هنا هي استقبال سالب لواردات الخارج، لأنها تتعلق بشكالى الموت المرفوضة، لأن توقف نفس الحب مرفوض.

إن الحدود المعرفية (للحالة) -على مستوى الإدراك النظرى، أو الإجراء التطبيقي- تكاد تلتفى مجموع القبلات التى تفرطها التجربة، لأن (الحالة) مكون داخلى يولد رؤية خاصة فيها من العمق بقدر ما فيها من الاتساع، والإبداع يسعى للدخول فى هذه (الحالة) عندما يخلص لباطنة، ويتخلص من كثافة الواقع المعيش، ومن يتابع مورثنا النقدى يلاحظ ما يؤكد سعى الإبداع إلى دخول (الحالة) عن وعى بغايليتها الانتاجية فقد قيل لكثير: كيف تصنع إذا مسر عليك الشعر؟ قال أطوف فى الرباع المحيلة، والرياض المعشبة، فيسهل على أرسنة، ويسرع إلى أحسنه.. وقالوا: كان جرير إذا أراد أن يؤيد قصيدة صنعها ليلا، يشعل سراجا، ويعتزل، وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه رغبة فى الخل بنفسه...

وروى أن الفرزدق كان إذا صنعت عليه صنعة الشعر، ركب ناقته، وطاق خالينا منفردا وحده فى شعاب الجبال، ويطون الأوثية، والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قياة<sup>(٦)</sup>.

وبالضرورة لم يكن موضوع الشعرية عند هؤلاء الشعراء تناول الرباع المحيلة أو الرياض المعشبة، أو تناول الليل والوحدة والجبال ويطون الأوثية، والأماكن الخربة، وإنما كل ذلك يمثل محاولة للخلاص من (الخارج) فى أبعاده الزمانية والمكانية، حتى تكون السيادة (للحالة) الداخلية فى إنتاج الشعرية.



ويرتبط مصطلح (الحالة) بمصطلح عرفاني مفرق في عرفانيته، هو مصطلح (المقام)، ارتباط المقدمة بالنتيجة، لأن دوام (الحال) أو (الحالة) يثول بها إلى الدخول في منزلة (المقام)، وفيه يتم الوصول إلى الحقيقة بعد المجاهدة.

وأهمية هذا المصطلح في أنه يحول (الرؤية) إلى (المشاهدة)، لأن الرؤية بحكم مردودها الوضعي والفني صالحة للدخول في حيز (التجربة)، لأنها يمكن أن تكون بالعين أحيانا، وبالقلب أحيانا أخرى، ثم إنها تعتمد التكرار والاستيعاب، لأنها تسمى إلى (الادراك) سواء أكان هذا الإدراك خارجيا أم داخليا، ظاهريا أم باطنيا.

وبرغم أن العرفانيين يقولون إن (الرؤيا) -عموما- تحوز ستا وأربعين درجة من منزلة النبوة، برغم ذلك، يعتبرونها أدنى درجات الكشف، لاحتياجها إلى التكرار من ناحية، ومطابقة الواقع من ناحية أخرى، سواء أكانت رؤيا متسلطة على الخارج التنفيذي، أم رؤيا علمية، ومن ثم تجاوزوها إلى (المشاهدة).

وإذا كانت الرؤيا تتعلق بالأحداث والظواهر، فإن المشاهدة تتعلق بالحقائق الأولى، ولذا يقول الجرجاني: الشاهد: ما كان حاضرا في القلب، وغلب نكره، أو ما أثر في القلب وضبط صورة المشهود، وشواهد الحق: حقائق الأكوان، ويكون الشهود: روية الحق بالحق (٧) يقول الكتاب الكريم ردا على كفار مكة في انماهم أن الملائكة إناث: أشهدوا خلقهم سنكتب شهادتهم ويسئلون « (الزخرف ١٩) أي هل عاينوا حقيقة خلقهم؟

إن بلوغ الإبداع مرحلة (المشاهدة) بدخول منزلة (المقام)، لا يتحقق إلا بتجرد كامل، وتأمل باطنى يهمل الرؤية الخارجية، لأنها لا تقدم إلا السطوح الخارجية الخادعة، وهذا الإهمال المقصود يقود الإبداع إلى التعامل مع (المادة الخام) للحقائق.

وإذا كانت الروية تعنى موقف الإبداع من العالم، فإن المشاهدة تعنى (الالتحام) بالعالم حتى يصعب القول بأن هناك ذاتا وموضوعا، لأن كليهما قد استحال إلى كاشن جديد يقوم على الأحادية التي أوضحناها في تناولنا (للحالة)، وإن كان المقام أوغل في هذه الأحادية.

نلاحظ هذه الأحادية في قول محمود درويش من (قصيدة الأرض):

أسمى الخراب امتدادا لروحي

أسمى يدي رضيع الجروح

أسمى المصمى أجنمة

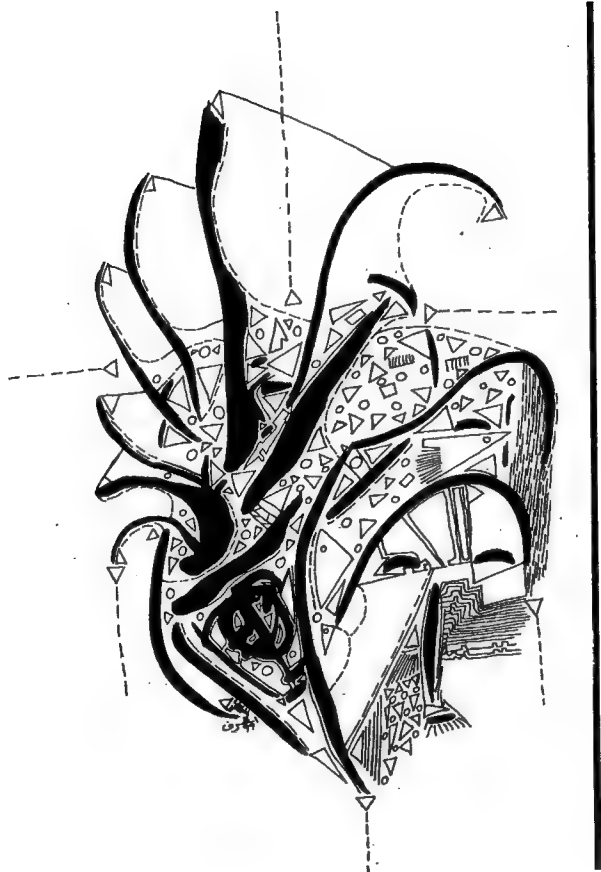
أسمى العصفير لوزاوتين

أسمى ضلومي شجر

وأستل من تينة الصور غصنا

وأقذفه كالحجر







### وأنسلف دبابة القاتمين

فالذات هنا تتجلى بكثافة خلال تردد هوائها إحدى عشرة مرة، منها ثمانى مرات فى بداية كل سطر وثلاث مرات فى حشو الأسطر، وهذا الحضور الصياغى (المضممر) يسمى إلى احتلال منطقة واسعة لتحقيق (المشاهدة)، مشاهدة الواقع فى مادته الأولية، ووضع مسميات مفرداته حالة تحولها، وهذا التحول يعود ليوحد بين الذات وموضوعها، وصولاً إلى الوقوف عند (شحنة الكفاح) للخبوء فى (الصدر)، بفتح أبواب انطلاقها (الحجرى)، وهذا (الحجر) لا ينفصل عن مجموع التحولات السابقة عليه، بل إنه يصير مادة وجودها، كما هو مادة وجود الذات نفسها، وكأن الدفقة تنتهى فى مشاهدتها إلى إدراك توحيدها بموضوعها بداية ونهاية على النحو التالى:

أسمى	التراب	روح
تراب	روح	أسمى
أسمى	يدى	رصيف الجراح
أسمى	الغضى	أسمى
أسمى	الأجنحة	أسمى
أسمى	العصافير	لوزوتين
عصافير	اللوز والتين	أسمى
أسمى	الضلوع	شجر
أسمى	ضلوع	أسمى
أستل	من ثينة الصدر	أسمى
أستل	من ثينة الصدر	أسمى
أقذف	القصن	أسمى
أقذف	أسمى	أسمى

### نفس دبابة القاتمين

إن فعل (التسمية)، يحول أحادية الحركة إلى طبيعة جدلية، تأتى من الطرف الأول للطرف الثانى، ثم تترد من الثانى للأول، وهذه الجدلية هى التى تجعل من مجموع مفردات البقعة فاعلاً لفعل النفس فى السطر الأخير، فالذات هى التى اتخذت موضوعاً من نفسها (روحى - يدى - ضلوعى) لتتوحد به، بوصف هذا التوحد وقود النفس الأخير. وتتجلى (المشاهدة) بكل أبعادها العرفانية فى قصيدة محمود درويش (أرى شبحي قادما من بعيد...)، يقول فيها:

أطل ، كغرفة بيت على ما أريد  
أطل على صورتى وهى تهرب من نفسها  
إلى السلم الحجرى ، وتحمل متدلياً أسمى



وتخفق في الريح: مان- سيحدث لو عدت  
طفلا ؟ وعدت إليك .. وعدت إلى  
أطل على جذع زيتونة خبيأت زكريا  
أطل على المفردات التي انقرضت في (لسان العرب)  
أطل على الفرس ، والروم والسومريين ،  
واللاجئين الجدد..

أطل على عقد إحدى فقيرات طاغور  
تطنحه عربات الأمير الوسيم...  
أطل على هدهد مجهد من عتاب الملك  
أطل على ما وراء الطبيعة:  
ماذا سيحدث.. ماذا سيحدث بعد الرماد؟  
أطل على جسدى خائفاً من يعيد..  
أطل كشرقة بيت ، على ما أريد (٩).

إن الدفقة الشعرية تكاد تصرح بصعوبها إلى دائرة (المشاهدة) وتجليها علي العالم  
بقدره تجمع بين (الآلية) و (الاختيارية) على صعيد واحد، فالآلية تنتجها بنية التشبيه  
(كشرقة بيت) ، والاختيارية تنتجها جملة (على ما أريد).

وأول المشاهد ، مشهد الذات المتكلمة حال انشطارها ، ورحيل أحد شطريها إلى زمنها  
الآثير زمن الطفولة بكل ارتباطاته الأمومية ، أما الشطر الآخر فإن رحيله يتخذ طبيعة  
ترددية ، على معنى أنه يرحل إلى الزمن القديم العربي وغير العربي بكل ما يحتويه من  
انتصارات وانكسارات ، ثم يرحل إلى الزمن العربي القريب ( زمن اللاجئين) الجدد..

وتتسع هذه المشاهدة لتطل علي الزمن الآتي: أو بمعنى أدق: على ما بعد الزمن ، لتقع  
على حقيقة الوجود الأزلي والأبدى علي صعيد واحد، وجود (الجسد) القابل للكشافة  
والشفافية نتيجة لتخلصه من مادية (الجسم) ، فالشاهدة أوصلت الذات إلى المادة الأولية  
لوجودها في الزمن العام أولاً، ثم الزمن الخاص ثانياً، فالمقام هنا مقام معقد نتيجة  
للمصادم بين الذات ومصيرها المحتوم.



إن توجه شعرية محمود درويش إلى التجارب أولاً، ثم المواقف والأحوال والمقامات، لا  
ينفي أنها كانت تتوجه أحياناً إلى ما أسمىه (شعر اللحظة) المحدود بزمن سريع يساوي  
قد نظرة العين ، بوترتها لليمين أو اليسار بحيث تتحول (اللحظة) إلى نوع من  
(الملاحظة) (١٠).

يقول بشلار: إن الحقيقة الزمنية تكمن في (اللحظة) بوصفها وجوداً بين عديمين ، عدم  
الماضي ، وعدم الآتي، ومجموع اللحظات هو الذي ينتج الديمومة بتجدها المستمر ، دون



أن يرتبط هذا التجدد بنمو الماضي، أو استمرار الحاضر.  
 إن الإبداع عندما يتوجه برويته ويسلطها على العالم، يجد نفسه فى مواجهة مباشرة مع الزمن متمثلاً فى (اللحظة) المفردة، وكثتها وعى مستقل بذاته عما يسبقه، وعما يلحقه، أو لنقل إن اللحظة تساوى الحاضر الذى يستقطب الرؤية، والرؤية -بدورها- تسعى إلى تجميد لحظة الحضور، وقطعها عما سيقعها، بما يمكن أن يلحقها وهنا تتمتع من استيعاب (اللحظة) بكل مكوناتها المساوية أو غير المساوية، ثم تنتقل إلى لحظة أخرى، منتجة سلسلة من اللحظات المنفصلة والمتصلة على صعيد واحد، وهو ما يتيح لعملية التركيز الجزئى والاستيعاب الكلى أن تكتمل بحيث تكون (اللحظة) بؤرة الإدراك الفعلى للواقع المباشر، وتكون (اللحظات) بؤرة الإدراك الكلى للعالم الداخلى والخارجى على سواء، وهذان الإدراكان لا يشيخان أبداً.

يقول محمود درويش فى (مر القطار):

مر القطار سريعاً

لم يكن زمنى

على الرصيف معى،

فالساعة اختفت

ما الساعة الآن؟

ما اليوم الذى حدثت

فيه القطيعة بين الأمس والغد

لما هاجر الفجر؟ (١١)

إن الشعرية هنا تعمل -صراحة وضمناً- على إخلاء الدفقة من زمن الذات، برغم حضور الزمن العام للوجود (مر القطار سريعاً) لأن هذا الزمن (لم يكن زمنى) وإنما الزمن الذى تبحت عنه الشعرية زمن (اللحظة) الذى أنتجته بحركتها الترددية بين الإثبات والنفى، فالجملة الأولى (مر القطار سريعاً) تعتمد الإثبات لتقرير حقيقتها الزمنية، بينما تأتى الجملة الثانية (لم يكن زمنى على الرصيف معى) معتمدة النفى لمواجهة الجملة الأولى لتفريغ الوجود من الزمن الفاص بالذات المتكلمة، ثم تأتى الجملة الثالثة (الساعة اختفت) لتثبت اهتزاز الزمن بين الإثبات والنفى، ثم تتدخل الجملة الرابعة (ما الساعة الآن) محايدة بين الإثبات والنفى فى محاولة للخلاص إلى الزمن المستهدف زمن اللحظة (الآن)، وتؤكد حقيقة هذه اللحظة بالجملة الأخيرة الممتدة فى الأسطر الثلاثة الأخيرة، إذ تكشف عن موقع اللحظة (بين الأمس والغد) لحظة الهجرة المساوية التى أحالت أهل الأرض إلى رحل من الفجر.

وإذا كانت الدفقة السابقة قد اعتمدت (اللحظة) فى إنتاج شعريتها، فإن الشعرية قد تجاوزت اللحظة إلى (اللحظات) فى تتابعها المسلط على الواقع التنفيذى فى مفرداته التداولية، يقول محمود درويش فى (الموعد الأول):



شدت على يدي  
ووشوشتنى كلمتين  
أعز ما ملكته طوال يوم:  
«سنلتقى غدا»  
ولفها الطريق  
حلقت ذقنى مرتين  
مسحت نعلى مرتين  
أخذت ثوب صاحبي .. وليرتين..

لأشتري حلوى لها ، وقهوة مع الحليب (١٢) !.

إن شعرية الدقة قد تعاملت مع عدة لحظات منفردة ومجموعة معا ، لاستخلص منها  
الفاعلية الحديثة المفردة وتحيلها إلى حديثة ممتدة تمزج فيها بين الزماني والمكاني ،  
فهناك زمن (الشد على اليد) (الوشوشة) الذي يمتد ليندوب في زمن (اليوم) الحاضر  
، والمؤجل (غدا).

ثم تتوالى اللحظات المسكونة بالفعل اليومي (حلقت ذقنى مرتين) (مسحت نعلى  
مرتين) ، (أخذت ثوب صاحبي وليرتين) ، (شراء الحلوى والقهوة مع الحليب) ، وهذه  
اللحظات تتبدى منفصلة على مستوى السطح ، لكنها تعود في العمق - لتشكّل موقفا  
حياتيا مزيجيا بالتوتر والقلق نتيجة للصدام المنتظر بين (المقدمة والنتيجة) أو اللحظة  
الحاضرة واللحظة الآتية ، وإن كانت العناية هنا قد تسلطت على اللحظة الحاضرة.

وبرغم ما قلناه عن اللحظة من جزئية محدودة ، فإنها تمثل الزمن اليقيني لوعي  
الإبداع ، لأن هذا الوعي ميت مع الماضي ، ومعدم مع الآتي - كما سبق أن أوضحنا -  
فاللحظة الماضية هي الموت نفسه كما يقول (روبنال) لاحتوائها على عوالم زالت ،  
وسموات انمعت ، والجهول الخيف نفسه في ظلمات المستقبل الذي قد ينفث على عوالم لم  
تنشأ بعد (١٣).

إن اللحظة بطابعها الحضورى الذي لاحظناه مفرقا في الحياتية مع (خلق الذقن)  
(ومسح النعل) ، يحمل قدرا هائلا من البداهة والإيجابية حتى ولو تسلط على مثل هذه  
الذرات التي لا تحمل في ذاتها شيئا من البداهة والإيجابية ، بل ربما كانت بلا قيمة أصلا  
، لكن إحساس الحضور هو إحساس الحياة ، فبين اللحظة والحياة تطابق مدهش كما يقول  
(روبنال) أيضا (١٤) ، ومن ثم أثر الإبداع أن يتوجه إلى المشهد الذي يواجهه بوصفه  
منتوج اللحظة التي تنتهى ولا تنتهى على صعيد واحد ، على أن يلاحظ أن درويش لم  
يدخل منطقة الهوس باليومي الذي أغرق فيه الجيل الأخير من شعراء العداثة.

ومع غواية الشعرية بالتداول الحياتي في إطار اللحظة أو اللحظات ، نلاحظ غرايتها  
الأخيرة بالتعامل مع (الجسد) وتحولاته الداخلية والفارجية ، وإن أخذ التحول - أحيانا -  
طريقه إلى دائرة العرفانية ليستحيل إلى مؤشر مزدوج بين (الفناء والبقاء) كما يأخذ  
طريقه إلى التداول أحيانا أخرى ، وفي هذا وذاك فإن الشعرية تعمل على مزجها بالوروث  
الأسطوري والشعبي ، وشحنه بالاسقاطات والرموز مما يجعل (الجسد) عالما قائما بذاته



يقول محمود درويش في (أيام الحب السبعة)

الثلاثاء : عنقاء

يكفى مرورك بالألفاظ كي تجد  
العنقاء صورتها فينا بوكى تلد  
الروح التي ولدت من روحها جسدا  
لا بد من جسد للروح تحرقه بنفسها ولها، ولابد من جسد  
لتظهر الروح ما أخفت من الأبد  
فلنحترق ، لا لشيء ، بل لنتحد (١٥)

تأخذ الدققة طريقها لإنتاج الدلالة ، باستحضار ثلاثة مصطلحات مفرقة في  
عرفانيتها، وهى (العنقاء والروح والجسد) بكل مردودها الوضعى، وإشارتها الصوفية  
بحيث تتجلى العنقاء بثنائية (العلم والجهل) ، العلم بالاسم والجهل بالمسمى ، ثم تأخذ  
طريقها لإنتاج معنى (الهباء الذى فتح الله فيه أجساد العالم (١٦) لكن الشعرية تحاول نقل  
دلالة العنقاء إلى عالم الحضور اليقيني (صورة وروحا) خلال تلبسها (بالذات والموضوع)  
لتولد فيهما طاقة (الجسدية) مع الحفاظ على شفافيتها لتكون صالحة لسكنى الروح، وهو  
ما يهيئ لهما إمكانية الصعود بالحب إلى مرحلة الفناء ثم الاتصاف ، مروراً بمرحلة  
الاحتراق التى تظهرهما من أدراى الواقع وما بينته.

أما الروح فإن حضورها فى الدققة أربع مرات يأتى مؤسسا لحركة النفس ليسير  
الطرفان فى طريق للجادة التى تصل بهما إلى قدرة المشاهدة حال النوم وحال اليقظة ،  
ثم يتدخل (الجسد) ثلاث مرات لمحاولة إبعاد المعنى عن الكثافة المادية الى تشاغله من تقبل  
هذا الجسد للقوة الحيوانية.

إن حضور هذه المصطلحات وكثافة تردها فى مساحة صياغية محدودة يشى برغبة  
الشعرية فى الصعود إلى أفق الإشراق الذى يتيح لها أن تتحد بالمطلق ، فتتمكن من  
قراءة الوجود قراءة صحيحة، بل تتمكن من التأثير فيه تأثيراً يحقق لها الحفاظ على  
توحيدها الذى شكلت به علاقة الذات بالموضوع.

إنما ما عرضناه من تحول شعرية محمود درويش من التجربة إلى المواقف والاحوال  
والمقامات ، ثم دخولها دائرة اللحظة، يؤكد خصوبة هذه الشعرية ، لأنها لا تعرف الركود أو  
التوقف وليس معنى ذلك أننا ننفى التجربة نهائياً، فهى قد مارست مهمتها بكفاءة فى  
مرحلة معينة ، وما زالت تمارسها بين الحين والآخر، لكن شعرية درويش الأخيرة لم تعد  
تطبق هذه التجربة بكل قيودها الرومانسية.

إن تجاوز شعرية درويش لمفهوم التجربة قد فتح نصوصه على عوالم داخلية وخارجية  
لم تكن منطقة اهتمامه فى مراحله الأولى، أو لنقل إن اهتمامه بها كان عابراً أو محدداً،  
وربما وجدنا فى معجم اللغوى ما يوثق هذه الحقيقة، فإن دال (البحر) من الدوال الاثيرة  
فى معجم درويش ، ويتردد عنده بكثافة محددة حيث تأتى الدواوين الأولى ضعيفة التردد  
، ثم يزداد التردد صعوداً على النحو التالى:

عدد مرات التردد

١- ديوان أوراق الزيتون



٢	عدد مرات التردد	٢- عاشق من فلسطين
-	عدد مرات التردد	٣- آخر الليل
١	عدد مرات التردد	٤- العصفير تموت في الجليل
-	عدد مرات التردد	٥- حبيبتى تنهض من نومها
٦	عدد مرات التردد	٦- أحبك أو لا أحبك
٢٥	عدد مرات التردد	٧- محاولة رقم ٧
٢٧	عدد مرات التردد	٨- تلك صورتها وهذا انتحار العاشق
٢١	عدد مرات التردد	٩- أمراس
٦٣	عدد مرات التردد	١٠- مديح الظل العالي
٦٦	عدد مرات التردد	١١- حصار لمناخ البحر
٣٦	عدد مرات التردد	١٢- هي أغنية هي أغنية
٢١	عدد مرات التردد	١٣- ورد أقل
٣٠	عدد مرات التردد	١٤- أرى ما أريد
٢٠	عدد مرات التردد	١٥- أهد عشر كوكبا
١٨	عدد مرات التردد	١٦- لماذا تركت الحصان وحيدا

فمعدل التردد يبدو ضعيفا في الجزء الأول من ديوان محمود درويش ، إذ جملة التردد تبلغ ستا وثمانين مفردة في تسعة دواوين بمعدل تسع مفردات للديوان الواحد، بينما يرتفع المعدل في الجزء الثاني من ديوانه ، إذ تبلغ مفردات البحر مائتين وسبعاً وثلاثين مفردة في ستة دواوين بمعدل يبلغ أربعين مفردة- تقريبا- للديوان الواحد، ثم ينفرد الديوان بمعدل تردد يبلغ ثمانى عشرة مفردة.

إن دال (البحر) منذ ورثه امرؤ القيس لأبنائه وأحفاده ، وهم يتعاورونه على أنحاء مختلفة، وفي كل استخدام للدال يتم شتمه بهوامش دلالية توسع من معناه أو تضيق منها لكنه على وجه العموم من الدوال التي وظفت توظيفاً متعدداً بحيث يقدم دلالاته الوضعية أحياناً ، ودلالاته الأسطورية أحياناً، ودلالاته الرمزية أحياناً ، ودلالاته العرفانية أحياناً ، وذلك يأتي تبعاً للترقى في بناء الشعرية، والتحرك بها من منطقة التجربة إلى مناطق المواقف والأحوال والقامات ، ويطول بنا الأمر لو رحنا نعدد منتجات توظيف هذا الدال في الشعر العربي عموماً ، وفي شعر محمود درويش على وجه الخصوص، إنما الذي نحب أن نشير إليه أن تردد الدال كان له ارتباطاً بتطور مصادر الشعرية عنده على النحو الذي عرضناه.

إن شعرية محمود درويش ، على هذا النحو- كانت محلقة في كل الاتجاهات لم تلتزم قانوناً يحاصر حركتها على نحو ما تخدها التجربة بل إشعريته إن قد استحال إلى سؤال دائم، يتحسس طريقه إلى إجابة لا يصل إليها أبداً ، ومن ثم واجهنا كثيراً من النصوص التي تسبح في فضاء معتم ، لأنها تنفر من الإضاءة السانجة، والعمقة تؤثر في الأعماق الأكثر من السطوح ، وتؤثر الجهول بكل احتمالاته الغائبة، وكل ذلك لا يمكن



التعامل معه تحليليا إلا في إطار المواقف والأحوال والمقامات التي عرضنا لها.  
 إن إتكاء شعرية درويش على هذه المداخل ، يطرح علينا ما يمكن أن نسميه مداخل  
 إضافية- فعنده سوف نواجه (النص المكتوب) و(النص الكاتب) و(النص القارئ) و (النص  
 المقروء) و(نص الطريق) و(نص المقهى) إلى غير ذلك مما نرجو أن نفرغ له في دراسة  
 أخرى.

## هوامش

- ١- ديوان ، حصار لمداخل البحر -ضمن ديوان محمود درويش : ١٥٤-١٥٥.
- ٢- ديوان ، ورد أقل -ضمن ديوان محمود درويش : ٢٣١.
- ٣- ديوان ، هي أغنية -ضمن ديوان محمود درويش -المجلد الثاني : ٢٦٧-٢٦٨.
- ٤- الإيضاح في علل النحو- الزجاجي- تحقيق مازن مبارك- دار العروبة بالقاهرة  
 سنة ١٩٥٩ : ٨٧.
- ٥- ديوان ، آخر الليل-ضمن ديوان محمود درويش : ١٧٨.
- ٦- العمدة - ابن رشيق- مطبعة أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥ : ١/ ١٢٨.
- ٧- انظر: التعريفات -البرجاني- ضبطه محمد بن عبد الكريم- دار الكتاب المصري  
 اللبناني سنة ١٩٩٠ : ١٤١-١٤٢- ٢٧٦.
- ٨- ديوان ، أعراس-ضمن ديوان محمود درويش : ٦١٩.
- ٩- ديوان، لماذا تركت الحصان وحيدا-محمود درويش- رياض الريس للنشر- لندن  
 سنة ١٩٩٥ : ١٣ ، ١٤.
- ١٠- انظر: لسان العرب ، مادة : لفظ.
- ١١- لماذا تركت الحصان وحيدا : ٦٣ ، ٦٤.
- ١٢- أوراق الزيتون : ٢٩.
- ١٣- انظر: حذس اللحظة -بشلا- تعريب رضا عزوز وعيد العزيز زمزم- آفاق عربية  
 سنة ١٩٨٦ : ٢٠.
- ١٤- السابق : ٢٥.
- ١٥- لماذا تركت الحصان وحيدا: ١٤٢.
- ١٦- القاهني- دار الكتاب المصري اللبناني سنة ١٩٩٠ : ١٧١.



ملف

سَلاماً لِعَيْنِكَ مِنَ الْقِيَمِ



قصائد من

فاروق خالف



## هذا الشاعر، هذه الصفحات

تعجبت أشد العجب حينما عرفتُ من الشاعر فاروق خلف أنه يكتب قصيدة النثر منذ أواسط الستينات، لأن ذلك يعنى، عندى، أمرين هامين:.

الأول: أن هذه الحقيقة تسدّ فى تصوّرى لمسار قصيدة النثر العربية المصرية الحديثة- ثغرة طالما تخيلتُ أنها غير مسدودة. هذه الثغرة هى مرحلة منتصف الخمسينات وكل الستينات.

فإذا كان حسين عفيف وباكثير قد كتبا قصيدة النثر فى العشرينات، وكان محمد منير رمزى (الذى كشفه لنا إدوار الخراط) قد كتبها فى الثلاثينات والأربعينات، وإذا كان إبراهيم شكر الله وبدر الديب قد كتبها فى أواخر الأربعينات وكل الخمسينات،

وإذا كان عزت عامر قد أستاذفها فى أول السبعينات بديوانه الهام» مدخل إلى الحداثى الطاغورية، ثم تلاه كلُّ من على قنديل (إشراقات، كائنات على قنديل الطالعة) وكتب هذه السطور (بقع دم على منديل مريم، شين عين راء) فى عامى ٧٣ و١٩٧٤. فإن فترة الستينات كلها كانت غائبة عن قصيدة النثر، فى تصوّرى وتصور الكثيرين.

ومن هنا، أقول إن قصيدة فاروق خلف النثرية تسد تلك الحلقة الناقصة فى المسار المصرى الحديث لقصيدة النثر.

الثانى.. أن مساهمة التجربة المصرية فى نشوء وتواصل وتطور قصيدة النثر العربية فى العصر الحديث هى مساهمة بارزة ومستمرة فى أن، الأمر الذى يخالف بعض الدعاوى النقدية التى تعطى للتجربة اللبنانية احتكار نشأة وتطور هذه القصيدة.

ولذا فإننى أبعو مؤرخى ودارسى قصيدة النثر العربية ألا يغفلوا هذه المساهمة المصرية البارزة فى نشوء وتواصل قصيدة النثر العربية الحديثة، بما تحفل به هذه المساهمة من أسماء: باكثير وفريد أبو حديد



وحسين عفيف ومنير رمزي وبدر الديب وابراهيم شكر الله وفاروق خلف وعزت عامر وغيرهم. ذلك أن تجاهل هذه المساهمة البارزة- التي لا تخلو بعض حلقاتها من ريادة تاريخية موضوعية -لا يعنى فحسب تجاهلا لواقع تاريخي ثابت ، بل يعنى كذلك نقصاً فى الأمانة الأدبية يكاد يصل إلى حد العمد والغرض.

فى هذا الضوء ينبغى أن نقرأ فاروق خلف، حتى يمكن أن نتفهم ذلك الحضور الرومانسى الضاغط فى قصائده، وتلك البساطة الزائدة عن الجد فى بعض الأحيان، وبعض الاستطرادات المفرطة، وغير ذلك من ملاحظات قد يلاحظها قارئ قصيدة النثر المحترف الذى شهد تطورها الكبير الراهن.

فالمؤكد أن قصيدة فاروق خلف النثرية قصيدة رائدة- بمعنى من معانى الريادة-بها ميزات الريادة وعيوبها فى آن. والمؤكد أن خلف شاعر كتب قصيدة النثر فى الفترة التى كان فيها وهج حركة التفعيلة (الشعر الحر) يصل إلى عنان السماء ويغضى كل الأفق ، ويمنع -أو يمنع- الشرعية الشعرية ! والمؤكد أنه ظل يكتب هذه القصيدة المعاكسة للتيار السائد،حتى اللحظة (عشرة دواوين) باختيار ثابت، ووعى مبدئى لا يهتز (وهو الذى يعرف الأوزان والتفاعيل مغرفة طيبة حتى أنه وضع فيها كتاباً مستقلاً)، على الرغم من أنه ظل مهمشا عن صدارة المشهد، وظل مستبعداً من قبل التيارات الشعرية الثلاثة: التقليدى، والحر، والنثرى، وإن اختلفت دوافع الاستبعاد عند كل تيار ،على حدة.

ونحن- بهذا الملف البسيط -نحاول أن نكسر هذه الدائرة الجهنمية: نسد ثغرة تاريخية، ونكشف ريادة الرجل، ونكرم الشاعر الذى قبض على الجمر (وحيداً منفرداً فى بعض اللحظات) ، ونكرم أنفسنا باكتشاف مناطق الجمال فيها. وتقديهما للحياة، بما يليق بمناطق الجمال ، وبنا، وبالحياة.

ح. س



# فوزى شلبى

## أراجيح تهزها الريح

نقد

أصلح الشعر الحديث لكتابة السيرة الذاتية؟!

كان السؤال يلح وأنا أراجع مرة بعد مرة القصيدة المطولة - ٣٢ صفحة - للشاعر فاروق خلف (أراجيح تهزها الريح) وكان الشاعر قد روى فى أحاديثه أنه يعيش فى أسر عدة تناقضات رئيسية تتشابك خيوطها به كخيوط العنكبوت:

فالتناقض الأول عنده أنه - وهو العاشق للجمال - يعيش فى مدينة عاطلة من الجمال فلا بحر ، ولا جبل ، ولا غابة ، ولا نهر ، وهذه هى المقومات الأساسية للوجود الجمالى فى أية مدينة ، ومدينة «طنطا» هى كتل مترامية من المساكن وأكداس من البشر يستنشقون زفير بعضهم ، وربما كان الميرر الأصلى لوجودها هو توسطها بين الدلتا ، أو وجود «السيد البدوى» بها ، ولذلك ترى حلم الفروج للماء والهواء والخلاء يشيع فى أجواء القصيدة كلها ، بل فى أجواء شعره كله.

وأما التناقض الثانى فهو أنه وهو المتخوذ بالوحدة والعزلة يعيش حياة اجتماعية حافلة فقد دخل مجلس الشعب وعاش تحت قبة البرلمان لعشر سنوات بما تقتضيه هذه الحياة من صلات واتصالات ، وكان من الضرورى له أن يمارس ارتداء القناع ليواجه الناس ويغفل به خصوصيته ، ونزعائه ، وتتردد هذه الأصداء فى جنبات القصيدة يخرج بها ويدخل ثم يجلس فى ليلة الطويل وحده فى النهاية.

ويأتى التناقض التالى من كونه وهو المتمرد على الحياة المستقرة والعاديات وشكل الحياة الزوجية يعيش مع الزوجة والأبناء وفى ظلال البيت الواحد ويبدو كأنه سعيد بهذه الحياة ، ولكن الأسى يشيع ويسيل من بين الثقوب كأنه الدموع.



ويندرج تناقض رابع فى الإطار لعله الخاص بطبيعة العمل فى الشباب والرياضة لسنوات طويلة وفى الموقع الرئاسى به، فهو يشغل وظيفة وكيل الوزارة بالمحافظة، ومقتضى هذا العمل أن يحبه لكى يجيده لكنه وبرغم إجادته بحكم التمرس أو العادة فلعله لا يحبه كما يجب ويحلم بانطلاقة أكثر إيجابية وربما أكثر فوضى شأن الشباب.

ويقع التزاوج بين الحبيبة والوطن فى قلب هذه الاطارات فأنت غالباً لا تستطيع أن تفرق بين الحديث عن الوطن والعنين إلى الحبيبة وما يتردد بينهما من الحاجة إلى الحب المفقود والجمال الغامض الضائع والشكوى من الهجر أو الهجرة والدعوة إلى الثورة والتمرد ووصف الهزيمة والحرمان.

وأما التناقض الأخير ، ولعله ليس الأخير، فيقع فى الشعر نفسه كمادة للتعبير عن هذه الهواجس كلها ويكمن فيما اختاره الشاعر من أساليب التعبير الشعرى باختيار القصيدة النثرية التى يصير عليها ويبوح بانفعالاته داخلها ويحملها عبء التعبير عن تناقضاته بل أحياناً يثور عليها.

وعنده أن رواد الشعر الحديث- شعراء التفعيلة- وهم المحافظون الحاليون على نمط الشعر الحديث هم أنفسهم الذين ثاروا يوماً على صنم الشعر التقليدى وقاموا بتحطيمه فكيف يريدون منا اليوم أن نعبد حجراً من أحجاره؟! وعنده أن قصيدة النثر كآخر ما تطور إليه فن الشعر العربى لا تدرك إلا من داخلها ، شأن الفن كله ، لا يدرك إلا من داخله ، ولا مرجعية هنا لأية أفكار أو نظم أو علاقات سابقة الصب والتجهيز ، ولا معنى هنا لفرض تقاليد وتعاليم لم تكن تخص إلا الزمن الذى أنجبها والشعراء الذين شغلوه.

إنها الحرية الجامحة لقصائد منطلقة تجرى كالخيول البرية والعبرة فى النهاية بما تحملنا إليه.

وهكذا فإن كل قصيدة جيدة هى انتحار فذ غير مألوف وكل وصف دقيق لها هو بحث شجى لموت حميم.

يفتح الشاعر قصيدة الأراجيح التى تهزها الزيع بالاعترافات:

- الاعتراف بالإفراط فى الحساسية تجاه الآخر وتجاه النفس- الاعتراف بالإغراق فى الذاتية والغوص فى أعماق النفس.



- الاعتراف بالاختلال العصبي، وهذا يردنا إلى الدوافع النفسية لإنتاج الفن.

- الاعتراف بالكذب من أجل الأحوال والمسايرة.

كم أفرطت في الحساسية

وفي الوحدة الصافية

في القوص إلى النفس النائية

والاختلال العصبي

في قرض أظافري

لأصارع تلك الدهون الغريبة

التي يرسبها الدم الفجري

في شعري

وفي شرياني التاجي!

ويرد الأسباب إلى طبيعة توثب الروح والبراءة المفقودة فهو لا يعرف إلا أن الشمس كانت عمودية على عينيه فلم ير، وأن الساحل كان يمتد في البحر فلم يسمع إلا هدير المروج.

برئ يفتن جريمة شتفاء

في سن الخطر

ولا يعرف إلا أن الشمس كانت

عمودية على عينيه

وأن الساحل كان يمتد في البحر

ليستقبل طيرا مهاجراً

جاء يستدفئ

هكذا ارتكب بطل «البير كامى» جريمة القتل ضد شخص لا يعرفه ولا تربطه به أى صلات فهل يمكن رد كل ذلك إلى الإصابة بالشبق والشوق بما يفوق طاقة الاحتمال البشرية وتصور الزمن.

أصابنى الشبق



من البداية للنهاية  
بأثقل مما يتحمل الجسد  
بأوسع مما يتسع الزمن  
والبراءة المفقودة تقتضى أن تبارك الدروع إذا ارتدت البلابل، وأن تبارك الجراح إذا  
اقتضتها معارك الحياة النبيلة وأن نكتفى للشاعر بحنين الصعود إلى القمر.  
مباركة تلك الدروع على البابل  
مباركة يمامة الجرح  
مباركة فراشة يكفيها شمع كي تموت  
ومبارك على سرطان الأعماق  
وحنين الصعود إلى القمر  
مباركة مصافير الجنون  
ومن ثم يرتد الشاعر إلى مغازلة الجبيلة والوطن وإن كان هذا النزل داخلا في إطار  
الصندوق بعيدا عن الميول والحراس والذين لا يعرفون.  
ماذا يجول بعيني حبيبي  
أينزح الأخضر من دروبي  
أم ينازع الريح غيمه الخفيف  
أم تراها ضيعة الغريب  
حين يطوى ذراعه الرحيب  
يخيل إلى في هذه البقاع  
التي أسميها وطني  
وأنظر في دروبها حبيبي  
ما من شخص لا أعرفه  
حتى لا أعرف كيف أميزهم  
فهم ينامون بأقنعتهم  
يموتون بها



قريباً من الذاكرة التى يلح عليها برجاء النجدة من هؤلاء ؟ لمن هذه الصفات اليومية التى تتكرر.

وذاكرتى تضيق بى .. وتضيق بهم

تسقط منى فى التعاريج

تأبى التداعى فى اللحظة المناسبة

فانتساءل فى المواقف المعرجة:

ما طبيعة العلاقة بيننا

هذه الملامح الأليقة وأنا؟

الصفات المعتادة

الكلمات المعادة

لماذا تبدو غامضة

يا لها من مهارة

أن تشحن همة الذاكرة

فى اللحظة المثارة

وما طبيعة هذه الحياة المعلقة التى نقضيها فى خلط الأوراق والخداع مع النفس ومع الآخرين.

يذكرنى بك؟

هذه السنوات

قضيناها فقط

فى خلط الورق

ذاكرتى تهذى محمومة

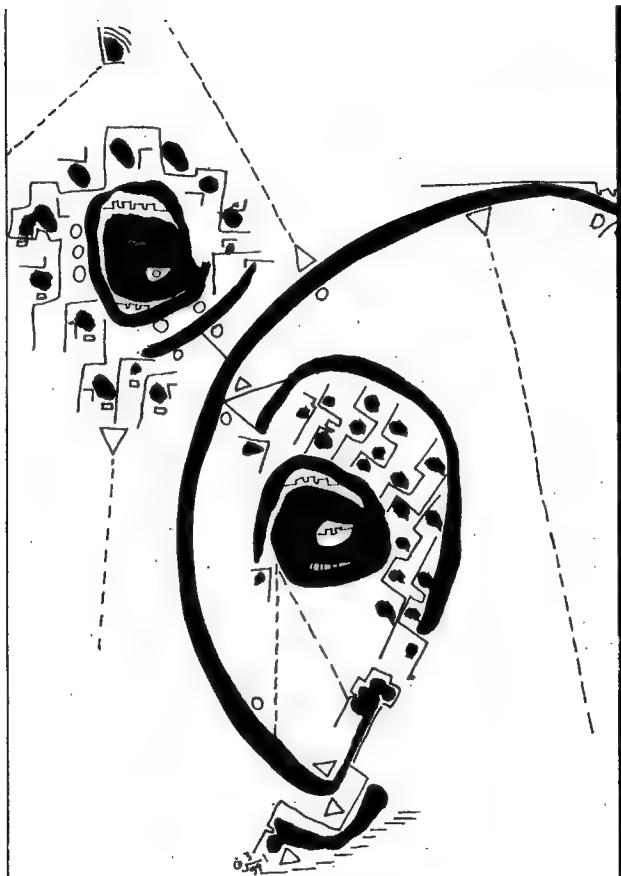
فى مداخل العاديات

يتواطأ معها عقلى

لاشئ محدد

غياب







لتصل الآن إلى السؤال من أنت؟.

وأين أنت قادم؟.

وإلى أين المصير؟.

وما معنى هذه الصور التي تنجبها الذاكرة؟.

«تحت الالاح العسير

تاويل خلف تاويل»

ص ١٠، ص ١١، ص ١٢ (ديوان «أراجيح تهزها الريح» الصادر عن مركز المضارة الحربية

ديسمبر ١٩٩٨).

رثتى تشق هوا البحر

أسبح أو أغرق وأشب

أكتوى بالعشب

أنخن حتى تنسب شرايينى

لشرب المعادن المنصهرة

حتى تنهض براكيتى

أن لى أن أتتعلم فى ميدانى

حتى تفترسنى امرأة

جمالها من طراز خامس

فأجن وأملن من نومى فى الطحلب..

أنتظر الله منذ الأزل

يجرنى من جذورى فى الأرض

محملاً بالإثم

فأقطر من البراءة

وأقطر من الوجل



«هذا طينك يا الله».. خانتها القضية

مجلو بالثوب

مكتظ بعليب التاريخ

سيؤكد الشاعر هنا أن لغة الشعر الموحية يتم التعامل معها علي مستويين:

-الأول خلال وجودها لا تزال في بوتقة الذات الشاعرة وقد أصبحت عجينة في يد الشاعر يصوغ منها ما يشاء فتستجيب له.

-الثاني حين يضعها الشاعر في المواجهة مع الواقع ومع الآخر فلا يصبح هنا مقتضى لأية مجازات قديمة معدة سلفاً، وإنما يعتمد الشاعر على شق أنماط جديدة من المجازات التي تولدها بوتقة الذات وزاوية مشهد النار المختار.

وتنطوي حركة القصيدة على عنصر مسرحي تتوزع فيه علاقات الصوت الذي يتردد بين أزمنة وأمكنة متعددة فما أن تفتح ستارة القصيدة حتى ينشب الصراع دامياً بين الأطراف.

وتتراوح اللغة بين لغة الفعل المضارع في الدراما ولغة الفعل الماضي في القص ولغة الاستشراف والتشوف في المستقبل ويهوم صوت الشاعر مكتسباً متطلبات الموقف الشعوري دون أن يشكل حدثاً منطقياً متسلسل الحلقات.

إنها لحظات نادرة يتزاوج فيها العذب والبصيرة والرؤية في مونولوج درامي واحد وتتداخل المعطيات المجلوبة من تفاصيل حياتية تقود إلي شبكة التناقضات التي تحكم الواقع وهي مكبوحة عن الفعل والتفاعل.

وأراه، ذلك الشاعر الحديث وهو يضفر دوافعه ويوغل بها في أعماق نشاطه الانفعالي محاولاً أن يضرب بمراياه الكاشفة في النسيج الصلب للعلاقات المتناقضة حوله وفي داخله محاولاً إيجاد المعادل الموهوم الذي يرتاح إليه ويحن له حتى وهو يعلم أنه يحارب معركته ضد الطواحين.

أعرف أن ما أعانيه

ليس مصرياً أبداً

الصوت المصري



يمشى على الماء

جمعيل وحالم

كأنه المطلق

لا يفرق

\*\*\*

«حسبى أن أسأل إن كنت سماء الوطن...»

قلت لها مرات:

قبضة من توت

وثوباً من العذائق

ولى الله بعد الموت

لكنها ظلت تتناهى فوقى.. يتكوار ما مفسى..

هكذا بقيت

بلا قوت

ولا بيت

أراود روى

فى وحدة الوحدة:

حتى لو كنت جثة هامدة

سأنهض .. وأصعد

ساماود الهبوط .. أصعد .. قبضتى للأرجى

يردنى الصدى : أو للسماء سأصعد

صه.. حتى لو كنت رمدا

لا تصرخ

\*\*\*

أنت أيها الإنسان .. يا آخر منتجات الحضارة .. يا غرس الجنة.



من كل هذا الكون.. من كل هذا المكان

لا رفيق لك .. لا طريق لك .. إلا جلادك!

يرتدى الشاعر القناع -هكذا سيتاح له أن يلامس روحه الملهمة دون أن يتكشف أمره -ويحيل «الأنا» داخله إلى مجرد رواية من الخارج أو هوية مجردة ومستقلة عنه وإن كان هو صانعها ومبدعها ولكن صوتها يظل يدق بعنف على خشبة المسرح دافعاً الموقف إلى قمة التوتر.

وما دام الشاعر قد ابتدع القناع وتوارى وراءه وأحال إلى «الأنا» عذاباته فليس صعباً عليه أن يخترع «الأنا الأخرى» التي قد تكون الحبيبة أو الوطن أو الحرية أو البراءة ، وهكذا يكتمل الموقف المكاني الذي يتحرك من خلاله داخل الأزمة المتعددة دون أن تغفل منه اللحظة التي يتحدث منها أو التجربة التي يتحدث عنها.

ها هم..

جاء أمامي حشد من الجلادين

وقفت أخطيهم:

أيها العادلون

أنتم تخطئونني

لستم قضائي

لست منكم ولا أمركم

لا أمرف لفتكم

ولا أحسن أخلاقكم

دعوني أخرج للماء

إن إنتاج الموقف المستعار هو الذي يتيح للفاعلية الشعرية أن تخوض في الحدث وأن تدرك وجه الروح الملهمة دون خشية من عواقب اللعب الرمزي.

أما عن طبيعة القناع ذاته فذلك يرجع إلى طبيعة موروثات الشاعر، قد يرجع به إلى التراث الإنساني بعامه أو إلى التراث الإسلامي أو الصوفي أو حتى الفرعوني فينقل حدثاً بعينه أو شخصاً بعينه من التاريخ إلى اللغة.



وسنلاحظ هنا أن القصيدة الحديثة تخاطب القارئ بصفة أساسية وليس المستمع وتستخدم علامات الترقيم وفراغات الورق وأسلوب الكتابة لتوظيف الزمن في محاولة للخصوص مع القارئ بداخل النص لامتصاص جوهره وإدراك مضمونه وتفقد ما بداخله من ثراء.

والواقع أن تسمية «قصيدة النثر» كانت بداية المعركة ضدها لأن القضية النقدية أصبحت بهذه التسمية تدور حول الوزن أو اللاوزن بدلاً من أن تدور حول الشعر أو اللالشعر، وهكذا ربطت التسمية القصيدة الحرة بالأنق الشعري الغربي بدلاً من ربطها بالتراث العربي الذي جاء منه.

إن فكرة حصر الإيقاع في أوزان محددة هي فكرة خاطئة من البداية فالإيقاع ليس سواكن ومتحركات يمكن تحديدها في معادلات صارمة ولكنه أفق كالحياة الواسعة بما فيها من تدفق وصعود وهبوط وصخب وصمت وحركة ولون.

الإيقاع علاقة تأتي من توتر الكلمة الموحية المشحونة داخل الموقف ومن طبيعة ومن الحالة النفسية والصور التي تستدعي في بقاء أو على عجل ومن تناسب وتناغم في مادة الحروف حتى ليقول الجاحظ «الشعر جنس» من التصوير أما الوزن فليس إلا نمطاً ترتيباً محدداً لتكرار الساكنين والمتحرك بشكل معين، وهو قالب خارجي يصلح لصب المعاني ولكنه قد لا يقبل الاستجابة لكل المعرضات والعواطف والعواصف والانفعالات الجامحة أو المستترة.

ولنا أن نراجع ربط القصيدة الحرة بتراثنا، وأن نكشف عن منابعها في التصوير القرأني الفذ وفي عفوية وبساطة العهد القديم وفيما يعترى الأسلوب من قطع ومزج وتداخل ومفاجأة، كذلك نجد هذه المنابع الثرية في الشعر الفرعوني وفي «مواقف النفرى» وفي «ترجمان الأشواق» لابن عربي.

ولنا أيضاً أن نعود لنتقصى هذه الينابيع في (الأراجيح التي تهزها الريح)

لنصل إلى الخاتمة:

يا لها من عزيمة .. نحتاجها لكي نحب

لنفعل ما نحب



.. العزيمة العفوية والبسيطة التي كانت لنا ونحن أطفال

وكانت أول ما تخلصنا من أحمال

تحت الشمس المرققة

وهجير الرمال

عندما بدأنا ذلك السفر

تمنيت ألا أغادر هذه الأراجيح

لأنى محكوم بموتى من المشق

هنا أفول الريح





د. محمود الحسينى

## الحركة الداخلية فى قصيدة

### النثر

دراسة

مدخل:

ليس هدف هذه الوقفة إعادة استثارة المعركة بين القصيدة الحديثة والشعر التقليدى، ذلك أننا نؤمن -رغم حدة آراء بعض السلفيين ونظراتهم المتوجسة لكل ما هو جديد- بتماثل المذاهب الفنية وبأن كل جديد هو انبثاق طبيعى من صلب القديم، كما نؤمن برفض ثنائية القبول والرفض فيما يتصل بالنص الأدبى كخيار أوحده للتناول النقدي، وليست مهمتنا هي الحكم على مدى شرعية «قصيدة النثر» أو الوقوف أمامها مشدوهين مسبهورين كطفل ينظر فى بلاهة إلى «سندوق الدنيا» ولا نرضى لأنفسنا أن نلعب دور المتفرج خارج اللعبة، فقد انتهى دور القارئ الذى يكتفى بالتلقى السلبي، وجاء دور القارئ المقتحم الذى يفرض وجوده يتحاوره الإيجابى مع النص كطرف من أطراف لعبة الإبداع.

مهمتنا هنا أن نلج إلى قلب «قصيدة النثر» نقتحمها . نفاك مغاليقها ونعيد تركيبها باعتبارها «نظاماً» قائماً اتخذ نفس مسارات الأجناس الأدبية الأخرى نحو: المحاولة، التبليغ، ثم التضيق، ولا يهتما بعد ذلك إن كانت «قصيدة النثر» نبأ عربياً أصيلاً تمتد جذوره فى تراثنا العربى، أم أنها محاكاة للشعر الغربى، أو أنها بدأت بما يسمى «الشعر المنثور» على يد أمين الريحانى أو «النثر الشعري» على يد جبران خليل جبران،



فيفرض التسليم بصحة هذه التسمية «قصيدة النثر» فهي نظام قائم ما دام الباحثون قد اتفقوا على أن الوزن والقافية والروى ليست هي المعيار الوحيد للشعر، وأن هذا النظام الصياغى ظهر مبكراً فى المستينات ومارسه كثيرون من الشعراء منهم أمسى الحاج فى ديوانه «لن» عام ١٩٦٠ وديوان «مفرد بصيغة الجمع» الذى كتبه (أدونيس) «بين عامى ٧٣، ١٩٧٥» حتى صدور الديوان الثانى «أشعار منثورة» للشاعر المصرى فاروق خلف عام ١٩٨٤.

وإذا كانت «قصيدة النثر» تختلف اختلافاً جذرياً من حيث البناء الهيكلى مع القصيدة التقليدية فإنها تتفق مع «شعر التفعيلة» فى كونها تجربة حديثة ونظاماً شعرياً يقوم على التلاحم الفعال بين بنى القصيدة مما يكون فى النهاية بنية كاملة للقصيدة العربية الحديثة، وإذا كان للقصيدة التقليدية خصوصيات فإن لقصيدة النثر خصوصياتها التى تجعل منها عملاً فنياً، وفى حين تعتمد الأولى على النمطية والحدة والمثالية ووحدة البيت والموسيقى الخارجية من الوزن والقافية وعلى اللغة التقريرية والصورة المحددة والاستعارة المنطقية، فإن الثانية تعتمد على الرؤيا الواقعية الحديثة ووحدة القصيدة الدينامية والدفقة الشعورية والموسيقى الداخلية وعلى الصورة المنفجرة ذات المستويات المتعددة.

فقصيدة النثر ليست مجرد خروج على الأعراف المتوارثة فى القصيدة التقليدية فى الشعر وفى الوزن الخليلى، كما أنها ليست خروجاً على نظام التفعيلة المرسل فى الشعر الحر، لكنها بناء لغوى يستمد شاعريته من الدفقة الشعورية ومن الحركة الداخلية للنص، تلك الحركة التى تتمدد فى مستويات عدة وتسبح فى فضاء النص وتكون مجموعة من العلاقات التى تجعل من النص رؤية حديثة مواكبة لمعطيات العصر وتحدث نوعاً من التزاوج والتناغم والانسجام بينهما أو الصورة المحددة أو الفكر المطلق، مما يتيح للقارئ أكبر قدر من الحرية والقدرة على التحرك ملتصقاً وخالقاً ومبدعاً بدوره.

### فى المنهج

منامة هذه الوقفة لها أبعاد أربعة:

الأول: إن «قصيدة النثر» لون من ألوان الشعر العربى له شعرأؤه وله قرائه على



مستوى بلدان العالم العربي فهي واقع قائم.

الثاني: إن الشعر على طول امتداده الزمني حفل بالكثير من محاولات التجديد والخروج على محور الخليل بن أحمد وهي محاولات امتدت من موضوعات الشعر ومعانيه وأغراضه إلى لغته وصوره- أبو العتاهية- أبو نواس- أبو تمام- شعراء الأندلس.

الثالث: أن البحث العلمي لا يعترف بالحدود المطلقة للفن، ولا بالقيم النهائية للشعر كما يرفض إنكار حركات التجديد لمجرد أنها جديدة.

الرابع: أن كثير من الدارسين لا يزالون يرفضون بإصرار «قصيدة النثر» وعلى ضوء هذه الاعتبارات:

فإذا كانت قصيدة النثر قد خرجت على كل تقاليد الشعر الموروثة فما هي البدائل التي قدمتها؟ وهل هذه البدائل تكفي لاعتبار «قصيدة النثر» شعراً؟.

وفي حدود متطلقات هذه الاطلالة- الحركة الداخلية في قصيدة النثر- سوف نقف على الجانب التطبيقي التشريحي لإبراز الحركة الداخلية التي يمكن اعتبارها بديلاً لأعراف الشعر المتوارثة التي خرجت عليها «قصيدة النثر» وستقتصر على تقديم نموذج واحد تمثل قصيدة نثرية واحدة لأحد الشعراء المعاصرين سنجرى تشريحها إلى بنى مستقلة من أجل كشف الغازها وإعادة بنائها من جديد كي نصل إلى كل عضو حي لها. هذا النموذج / النص هو قصيدة بعنوان:

«الموت لا يزال على قيد الحياة» / للشاعر / فاروق خلف من ديوان «أشعار منشورة» ص ١٠٤-١٠٦ صادر عن دار شهدي للنشر عام ١٩٨٤.

(١)

يناء عذراء

يختسبني الفجر المبتل

تحت مظلة عينيك

يناء عذراء

أموت بما تقول عينك

للـفـجـر المبتل



وقطرات الماء  
وزهر الطل  
أوى إلى عينيك مهزوما  
بسكر الليل  
وحسب الليل  
ما تزال تشتعل  
بين الألهة بداخلي  
وأعماقي مخضبة بدم الليل  
والهة لا تموت ولا ترحل  
ولا تقوى على الفعل  
(٢)

أوى إلى عينيك مهزوما أعض على شفتي  
أضبط لحم الأيام التالفة بذاكرتي  
تؤلنى ذاكرتي  
تؤلنى ألفتي  
مبا أطول ليلا الموتى  
ليس شعة نبوءة  
ولا أمنية  
ولا شفـفـق  
لكن الألفة شاخت فجأة  
كشفت عن موت لا زال على قيد الحياة  
حين جاءت عيناك يا عذراء  
من خارج البكارة  
من داخل البكاء  
حيث كان الفجر المبتل يختبئ



والضفاف وزهر التين

وكرم الليل

وغابات النخيل

ترتدني كوطني

(٢)

أبحث في عينيك

عن كهف مسحور

تركت به لعبي

وجلد طفولتي

وذاكرتي

حين خرجت عاريا في غابات النور

ذات نهار

أبحث في عينيك

عن قطرة مطر

أزهو بها على شفتي

أبحث عن كلماتي

في لغة لا زالت تتشكل في عينيك

أبحث لأفقتي عن بهشة

لرمادي عن نار

لضفافي عن نهر

لاموت بعينيك .. يا عذراء

**الحركة الداخلية للنص:**

ما الذي يعنيه النقد الحديث بالحركة الداخلية للنص؟

عندما ثارت قصيدة النثر على كل تقاليد الشعر الموروثة خسرت الإيقاع الخارجي

المتمثل في الوزن والقافية وحركة الروي، وضحت أيضا بعمود الشعر الذي ينتظم داخله







هذه القواعد المعروفة، وكانت الحركة الداخلية هي البديل، وهي حركة ديناميكية تتمدد في أمداء القصيدة طبقاً لديالكتيك شديد التشابك والتعقيد يتم فيه حوار جدلى عميق بين جزئيات العمل الشعري ويفقد فيه القارئ خاصية الإشباع المستمر لتوقعاته ذات الطابع الاستطرائي كما يقول د. صبري حافظ. وهذه الحركة الداخلية تتشكل في نسيج يسور فضاء النص، ويبعث على إشاعة التوتر في النص ككل متخللاً دلالات النص المتداخلة المتشابهة تشابكاً معقداً. وهذه الدلالات تشكل حقولاً متجاورة تنصهر في محاور عدة تختفي وتبرز داعية القارئ إلى التجول داخل النص بحثاً عنها.

إن الكلمة المفردة لم تعد تسلم قيادها للقصيد العام، دائماً لون من الجيولوجيا الحيوية ما يجعل القارئ في حالة مواجهة دائمة، لقد أصبحت الكلمة في النص الحديث موسوعية تتضمن تلقائياً كافة التوقعات التي يتطلبها النص- رولان بارت- ولعل هذه الحركة الديناميكية هي مصدر إصابة القارئ غير المتمرس بصدمة الغرابة والغموض، فعليه إذن أن يستعد للتعامل مع هذه الحركة التي ترفض المألوف والجاهز، عليه ألا يقف عند حدود البيت أو الأبيات وإنما يتحرك حراً داخل النص ويجري معه حواراً جدلياً أيضاً.

### مواجهة النص/ تحليل القصيدة:

يمكن التوقف على أبعاد الحركة الداخلية للنص/ النموذج على مستويين، مستوى المفردات المعجمية ومستوى الوحدات الكلية، وذلك على امتداد مقاطع النص الثلاثة.

فنجد مفردات موضوعية الحياة في المقطع الأول/ عذراء / الفجر/ المبتل/ مظلة/ قطرات / الماء/ زهر / الطل/ أوى/ سكر.

وفي المقطع الثاني/ أوى / الألفة/ الحياة/ عذراء/ الفجر/ المبتل/ الضفاف/ زهر/ كرم/ النخيل.

وفي المقطع الثالث/ لعبى/ طفولتي/ النور/ نهار/ قطرة/ مطر/ أزهر/ تتشكل/ ضفاف/ نهر / عذراء.

ونجد مفردات موضوعية الموت في المقطع الأول/ يفتيئ/ أموت / مهزوماً/ سهد/ حرب / تشتعل/ مخفية/ دم / ترخل.



وفى المقطع الثانى/ مهزوما/ أعض/ أضغط/ التالفة/ تؤلنى/ ليل/ الموتى/ شاخت/  
البكاء/ يخبى/ الليل/ غابات.

وفى المقطع الثالث/ كهف/ عاريا/ غابات/ رماد/ نار/ أموت.  
وهكذا تصل مفردات موضوعة الحياة فى المقاطع الثلاثة إلى ٢٤ مفردة بينما تصل  
تصل مفردات موضوعة الموت إلى ٣٠ بفارق ٤ مفردات فى المقطع الأول و٦ مفردات فى  
كل من المقطعين الثانى والثالث.

ومن الرؤية السطحية الأولية للقصيدة يتضح أن الهيمنة فى المقطع الأول للحياة  
وفى الثانى للموت وفى الثالث للحياة.

على أن هذه الرؤية الأولية تتنافى عكسيا مع الرؤية المتعمقة لفضاء القصيدة فهى  
رؤية مضللة وخادعة فاكتشاف الحركة الداخلية للنص يحتاج إلى رؤية متعمقة فى أصداء  
النص.

ففى المقطع الأول تشيع وتكرر المفردات الموحية بالعذرية والبيكاره والميلاد والطهارة  
لتثبت دعائم الحياة وتجعل منها تيممة ترفرف فى فضاء النص حتى لتجعل منها العنصر  
المهمين والمسيطر.

وعلى الطرف الآخر من هذا المقطع تأتى مفردة الموت بنفسها لتوحى مباشرة بالفناء  
والعدمية والتلاشى.

إن مفردات الحياة تقيم مع مفردات الموت علاقة تناقض مبدئى، ولكنه تناقض غير  
متكافئ؛ فحيث لا ترد مفردة الحياة بلفظها لكونها تظل متوارية غائمة كالسحب، عائمة  
كالقش وكالطل وهو أضعف من المطر، وحيث ترد مفردة الموت مكررة بصيغة المضارع  
الصالح للحال والاستقبال ومعززة ببقية المفردات الواضحة الصريحة قوية الإشعاع فإن  
الثانية تحتوى الأولى وتردها إلى العنوان (الموت لا يزال على قيد الحياة) والنتيجة أن  
عنصر الموت هو الذى يسيطر حقيقة على المقطع الأول بغض النظر عن عدد المفردات وهو  
الذى يحدد مسار العلاقات الداخلية للنص.

وفى المقطع الثانى/ ترد مفردات عائلة الحياة ١٠ مرات بينما ترد مفردات عائلة  
الموت ١٥ مرة ولكنها ترد بطريقة عكسية لطريقة ورودها فى المقطع الأول بما يوحى



بهيمنة الحياة على الموت بالرغم من القلة النسبية لعدد مفرداتها.

وفى المقطع الثالث تتأكد هيمنة الموت.

ونخرج بنتيجتين هامتين:

أن ثمة تناقضاً مبدئياً بين عنصرى الحياة والموت.

وأن علاقة التناقض هذه لا تلبث أن تتحول إلى علاقة احتواء لصالح الموت.

على أن هناك مفردات ينقرد بها المقطع الثالث وهى مفردة « أبحث » التى ترد أربع مرات حيث تعمل هذه المفردة الجديدة على تشطير المقطع إلى أربع فقرات تتضمن البحث المستمر عن الطفولة والبراءة والماضى وعن مصدر الحياة وأداة للتفاهم معها. وتلاحظ أن هذه الفقرات أو الدفقات تبدأ فى كل مرة بالبحث بصيغة المضارع وتوحى بأن البحث لم يزل جارياً من قبل الشاعر/ الباحث ، وأن عنصر الحياة الذى يبحث عنه الشاعر لم يزل مختبئاً ومتوارياً خلف عنصر الموت بما يؤكد النتيجة السابقة كما تلاحظ أن القاسم المشترك الأعظم فى هذه الدفقات الأربع هو مفردة « العين » مثنى ومضافاً إلى ضمير يعود على العذراء ومجوراً بحرف الجر « فى » فى المقاطع الثلاثة الأولى وبالباء فى المقطع الأخير وأن الجار والمجرور جاء متعلقاً بالبحث، وهذا يعنى أن البحث ما يزل مستمراً فى عيني العذراء التى ترمز إلى الحياة.

وعلى مستوى المقاطع الثلاثة التى تكون النص/ القصيدة نلاحظ أن مفردة عذراء ترد ثلاث مرات منادى: « يا عذراء » بما يعنى توجيه الدعوة إلى المخاطب وتنبيهه للإصغاء ، وسماح ما يريده المتكلم وأنها قد نوديت بحرف النداء « يا » وهو لاستدعاء المخاطب البعيد أو من هو فى حكم البعيد كالغائب ، أو الغافل، وبما يؤكد أن « عذراء » هنا لا تشكل بالنسبة للكاتب أكثر من عنصر ينصهر ويذوب فى عنصر الحياة الذى يتشبث به، وهو يرد فى بداية المقطع الأول وفى منتصف المقطع الثانى وفى نهاية المقطع الثالث.

وهذا التشكيل البنائى للقصيدة هو الذى يحدد مسار الحركة الداخلية للنص، حيث يأتى متناغماً مع تذبذب الحركة ومتواجهاً بين الحياة والموت.

ففى المقطع الأول تاتى الندادة للتنبيه وبداية البحث:

يا عذراء



يخفتبى الغجر الميتل

تحت مظلة عينيك

لكن المناداة تتكرر فى هذا المقطع حيث ترد بعد الدفقة السابقة مباشرة:

يا عذراء أموت بما تقوله عيناك

فما يبيحث عنه الشاعر هو فى الوقت نفسه سبب «الموت» فالموت لا يزال على قيد

الحياة ، ومن ثمة قلنا بأن العنصر المهيمن فى المقطع الأول هو عنصر «الموت».

وفى المقطع الثانى، ولأن الحياة التى كانت مختفية فى المقطع الأول أصبحت أكثر قرباً

ومناً فلا يجد الشاعر حاجة للبدء بالنداء الذى يعنى التنبيه والبحث ومن ثمة جاءت

المناداة بعد بعد منتصف القصيدة :

لكن الألفة شاخنت فجأة.

كشفت عن موت لا زال على قيد الحياة

حين جاءت عيناك يا عذراء

ومن ثمة قلنا بأن العنصر المهيمن فى هذا المقطع هو عنصر «الحياة»، ولذلك ولأن

الحياة لم تظهر بعد لأعلى مستوى الرؤية ولا على مستوى عنصرى المفردات والوحدات

التركيبية ، فقد بدأت الأبيات السابقة التى توحى بتسلط «الموت» بحرف «لكن» الذى

يفيد الاستدراك .

وفى المقطع الثالث بعد أن تدخل عنصر التخليف ،وجعل الموت يهيمن على الحياة

ويحتويها داخله كان التشكيل البنائى فى القصيدة يحتم أن تنتهى بمناداة العذراء:

لاموت بعينيك

يا عذراء

وهكذا بدأ الشاعر القصيدة بمناداة العذراء فى المقطع الأول وختمها بها فى المقطع

الثالث (الآخر) وجاءت بعد منتصف المقطع الثانى (الوسط) بقليل، كما جاءت المناداة فى

المقطعين الأول والآخر فى بيت مستقل، وفى المقطع الثانى الوسط جاءت ضمتين وحدة

تركيبية.

كما نلاحظ أيضاً على مستوى الوحدات التركيبية ، أن الوحدة التركيبية:



يختبئ الفجر المبتل.

قد وردت في النص مرتين : في المقطع الأول ( يختبئ الفجر المبتل) وفي المقطع الثاني (حيث كان الفجر المبتل يختبئ).

ففي الأول وردت الجملة مكونة من فعل ( يختبئ) وفاعل (الفجر) الموصوف بصفة (المبتل) ليؤكد أن الفجر المبتل هنا مختبئ في الزمن الحالي ، زمن الكتابة، وهذا يوحى بغياب عنصر الحياة وحضور عنصر الموت المهيمن على المقطع مع صفته وقد تحول إلى اسم لكان ، وهذا التركيب يعنى الإفادة بأن الفجر المبتل منسوب له (الاختباء) وأن هذا الاختباء تحقق في زمن ما مضى بدليل الفعل (كان) وأن الفجر هنا لم يعد في الزمن الحالي مختبئاً بما يؤكد هيمنة عنصر الحياة في المقطع الثاني علي الموت.

وفي المقطع الثالث، لا يرد أى من مفردات هذه الوحدة التركيبية (يختبئ - الفجر - المبتل) مما يوحى بانعدام الحياة وذوبانها أمام الموت الذى عاد ليتسلط مرة أخرى، ويبتل الحياة في جوفه ، ويجعل الحياة مجرد حلم يحلم به الشاعر ويجعل في النهاية (الموت) لا يزال على قيد الحياة).

وهكذا فإن الحركة الداخلية للنص تبدأ بالموت ، لتنتهى بالموت، ومعنى ذلك أن الموت هو العنصر المهيمن على النص ككل.

وهكذا يمكن أن نصل بعد هذا التشرية إلى تأكيد ما يلي:

\* إن «قصيدة النثر» هي نظام لقوى صياغى يستبدل بالإيقاع الخارجى المتمثل فى الوزن والقافية ووحدة الروى لونا من الحركة الداخلية تسبح فى فضاء النص وتنبع من التشكيل البنائى وتحدث نوعاً من التزاوج والتناغم بين هذا الشكل وحركة النص الداخلية.

\* أن «قصيدة النثر» بهذا التكوين والتشكيل تدفع القارئ المنمرس دفعا إلى معايشة النص ومعانيه ، وتتيح له حرية أكثر للتجول داخل أمداء النص.

\* أن «قصيدة النثر» كما في هذا النموذج الذى قدمناه للشاعر / فاروق خلف هي بهذه لآوصاف لون من ألوان الشعر العربى.



## قصائد من فاروق خلف

### نداءات أولى واستجابات أخيرة

طلقة تحدير:

لا تتعاط هذه الكلمات  
إلا عندما تكون الرمال ساخنة  
سلاما لعينيك مصيري  
يا حبي الأخير  
- لا أكتب لك لأقول:  
هيبني احتمالاً آخر  
سأغرق من جديد  
فالبهار كلها ورائي  
والبخار كلها أمامي  
وليس معي إلا مشهد جسدك  
يتحدى ويتحدى  
بتمدى ويمدد

- ولا أكتب لك لأقول:  
امنحيني أشباحاً أخرى  
(أنجو بها من وحدتي  
فأنت اعتقلت أعضائي  
وأعضائي استقلت عني  
- ولا أكتب لك لأقول:  
بأن صحراء الوطن الكبرى

ضاققت على جموحى

فافتح لى جسدك، لأركض فيه بروحى  
وقد صار جسدك أكثر فصاحة من كل ما  
أكتب

وصار جسدك أكثر فراهة من لغة لا تهب،  
إلا على إيقاع اغتصابك  
سلاما لعينيك من التيه  
يا متاهتى  
فلن أوغل فى فيضائك  
سأدعك تطيرين سؤالك  
وخذى جوابى كأساً على الطريق...  
تغالبنى الأغاني

فافتحى مسام يدك واسمعينى  
تغالبنى الأغاني التى تمنح موعداً مصقولاً  
كالمرأيا

ولا تلد سوى الشظايا  
جنتك على هيئة الشاعر  
بجلد النبوة ودرج المطر  
جنتك أحمل صرة ألوانى  
النيلي والعسلي والخمري والتسيني



والزيتونى

أعطيتك فيروز الألوان

وجنتنى على هيئة حكامك

ومخبريك وأحكامك

الكاكى والكابى والكبيان

على هيئة جلاديك وجلابيك

الطوبى والطفحى والطمشان

أعطيتك جرحى، وأعطيتنى مقتلئ

سلاما لعينيك الفراشتين على الغمام

وأنا أطلع فراشة من فراشة باتجاه الضوء

والشمس تدخل فى جسدئ كل صباح

والشمس تخرج من روحئ كل مساء

والوقت نداء

سلام لعينيك المضامين

كلما حملت الشمس جوارها

ومضت لا تلوى على شئ

\* وكلما استبسل الضوء

فى حوارئ الحقول

وتقلب الحزن فى الأفق الرمادئ

وكلما دخلت فى الليل أخايد الرغبات

سلاما لعينيك

أنا العاشق البرئ

وأنت البرارى

يبر بيننا الخلا بوعده

ويلتقى الشوك بالحرير

أنا العاشق البحرئ

وأنت النوارس

مراهق أنا كالما، أنسكب من أبارئقئ

عند أول التقاء، للشمس بالهواجس

أعترف بأئى كنت صغيرا - ولم أكبر بعد-

ولكنئ كنت أعرف كيف أقتاد البراعم

إلى باب الحلم

وأعترف بأئى كنت فقيرا- ولم أثر بعد-

ولكنئ كنت أعرف كيف أبادللك النجوم

بالورد

وهلال ركبتك بكنوز الأرض

ويل لمن علمنى التاريخ

ولم يذكر لئ

أن الويل لمن لم يخترع العجلة

من يخترع الصاروخ

وأن سلاتنا العربية

لا زالت تشد البنات، فى الجمر أو فى

التراب

وأن الماء العربية تعنى حبا

قبل حجاب

وأن السماء مرآة

تأخذ سيمياء الأرض

وكيف نركض فى حجر الظلام

ركض الشموع

ولا نتحزم إلا داخل منشور الضوء

جزءا من انكسار الشعاع

«وتخرلنا الجبابر ساجديننا»

فتبادل السلام بالسلام

ونبادل الكلام بالسلام

....

سيدة المال والجمال

سيدة الصدع والردع والنظام

نحن أبناءك اليتامئ، ضعنا فى مادب اللثام



نريد خبزاً وحساء ، ومنازل ماء ، ودواء  
وشيوخنا الأجلأ.

مشغولون بأحكام الاستنجا  
وأبطالنا الأشاوش ، يعجون في الخصام

يا أمنا الغولة

عليك السلام

ردى علينا بالآمان

ويأنه لولا السلام سبق الكلام

لأكلت منا اللحم قبل العظام

يا أمنا الغولة

نحن أبناء السعير

أرضعتنا أرضاً لبن الحمير

صنعنا في خرائب المدائن المهولة

وخلقتنا تاريخنا المنظر الملكوت

نريد أن نمر

....

نريد أن نمر أو نموت

سلاماً لعينيك بلادي

من الزمان الحديدي الجديد

من الحاملات الرمادية

وقد دخلت سواحل القلب العربي

مختشدة بالوهج البرتقالي

طعنة نستحقها من الغضب الغربي

ردت إلينا

بضاعتنا المشعة بألوان الطيف

مصاغة على شكل قرارات ونصل

يجرب في الظهر أقانيم أسلاف الطوائف

فكرى معنى يا وردة القلب

في تفسير لبلادنا التي لا تملك غير الشجب

في تفسير لنا نحن الخوارج

على شريان العالم التاجي

في تفسير لهذه القضبان والأساور

تطبق كلها على قبلة لا تتم

وتطبق كلها على عناق يقف على السور

وتطبق كلها على جملة لا تقال

بماذا سيوجد الرحم المصري البلوري

آخر الأمر؟! أنت

فتاتى المصرية

النخلة البنفسجية

تميل بخصبها نحو الشمس العربية

تغطي عورتها بسجادة الصلاة العربية

تسيل خصوبة نحو البؤرة العربية

في تحد لا نهائي ، لكل ما هو آسن

وتحت اللسان

ولكن وأأسفى ، سيدركها الختان

حظنا كفافنا

هجرنا الموصول، وخيرنا المقطوع

وأنت ، أنت يا أيزيس

رلهتى المنفية ، متى تصعدين عرشك؟!.

وها نحن الفرقاء ، نلوق مرارة بعد مرارة

لا أستثنى احتفالنا بالحرية ، وبالجلال ، وبقيامة

الشهداء

أولئك الذين دعوتهم إلى صلتى، إذ خذلنى

الأحياء

وماذا أملك غير نرفى، لأمضى به إلى البحر

المتوسط

وأشهد إعادة اقتسامنا من جديد

وأشهد التهامنا الأخير، وبعضنا لبعض



ظهيرا.

سلاما لعينيك ميلادي

سلاما أخير

لشفتيك الشعلة الموقدة

فى قلب جوهره

لدلتنا جسدك الرخامى

مكسوة بالزغب الحمرى

تقوم وتضرم مدفأة، فى حجرة القلب الشتوية

فى الليل الثلجى نافورة، ينبثق من كأسها

العارى

ماؤها النارى

.....

ما أحلى مشهدك جسدك البركانى

يا امرأتى وبلادى

شلالك يتدفق

من قمة قمى

إلى بحر أنهارى

ولا يطفى جمرى

سأظل محموما بنارك، إلى آخر عمرى

ضمى يدك البيضاء على عشقى

ضمدي عشقى ليشقى

واذكرى أن أمى كانت شمعة فقيرة، ولدتنى

فى السر من قمر مجهول، فلا أعرف غير أن

أضئى

عندما بهاجم قلبى الشواطئ

والريح تسترد سلاحها وتقاتل

وأفقد ساحلا بعد ساحل وأقاتل

وأحتفى وراء رقص الصفصاف وأقاتل

وأشجار الفاكهة الحمضية تقصف وأقاتل

وأذوق لحظة شغف أزرق

فأحيا وأرزق

حياتى..

أحببت أن أعزى جسد الفجر، لأراك

عساه ينهض

وجسد الورد

لعله يرتعد

وكرهت أشياء لا أذكرها

وعرفت أن لا جواب

إلا ما أذكره

أفرغت قلبى، وملأت ضميرى

أصبحت محابلا بلا طعم

كأنى تعايشت بمرضى

.....

وأيقنت بأن الموت حياتى..

فتأتى تفك أزوار شوقها الأبدى

وتخرج فى رخامها الوردى

تستحم بجائها النيلي

وتحسب مراقبتى بأصابعها النجلاء

وتفرغ من تفسير جنونى

فأطوى يدى.



# بلادی فتاتی

بلادی لغتی  
 خیالی هاتم فوقها  
 یقراً ضوءها  
 ظلها  
 سرها  
 یملی علی صدرها  
 هبویا جفیا ملیا بانهوانها  
 یفجر عطراً باکمامها  
 یراها فتاتی  
 کما یتمنی لها أن تكون  
 وعرس الکون





## الذى يضئ هنا

أن تبدو لائقة وقادرة  
لتقول قبلة كأنها جاءت عفوا  
من يمسك زئبق اللحظة،  
ويستميل عنق الكلمة ، ويعد  
إكليلا من زهر البسمة  
ويلقى بأسئلة الليل والعشب إلى  
الهزيع الأخير  
على شكل استجابة  
لتلك الكروم عندما تهب .. تقاوم  
النوم  
وتعطى وعودا من الضوء الموشى  
بالذهب

## المشهد

ليركض اشتعالك بعيدا من الموقد  
لتنقض قطعانك بعيدا عن المومع  
لتكن بقايا ليل  
بقايا حس داخلى  
بقايا جسد  
تنبئ عن وقوع أسطورة  
خارج الحدث  
لتشد البعوض إلى الوراء

الذى يبرق هنا  
ليس رمان الذاكرة  
يقصف على شجر القلب فى  
الخريف  
والتي تمرق هنا  
ليست عربية الخيال المجنحة  
كالبراق  
تخط طريقا للقوافل فى أواخر  
الصيف  
لا تمحوه العواصف  
بل رائحة النعناع تستليق  
عندما تخالط ثنايا الجسد  
مهر الثوب المبتل بالندى ..  
وزفرة العرق الأولى  
هو الفجر يصعد  
لم تنامى بعد  
لا لم أنم  
لا أشفق إلا على يدي  
عليها أن تكبح جماح الخوف





تذكروا أن الغناء مرسل وشجى

وحميم

لنا الآن أن نتمدده داخل المشهد

وأن نعيش

كآخر ما نعيش

فكل هذه الجموع سوف تندرج

-فيما بعد- فى نشيج واحد

إنها لبطولة .. أن نعيش هذه

الحياة.

قليلا إلى الوراء

ستقابل المشهد

بنصف وعى

لم يعد هنا احتمال لطر

هى روح جافة تشيع

لا مكان لبخار الماء

لتضج الطرق الآن بالمصابيح

ويجتمع هنا وهناك حشد من

الظلال

وحشد من المغنين



# بغداد تكتب ما تشاء من الشعر على أستار البلاد

بغداد بين يدي الحلم	ما تشاء من الأرق
تتوهم في ذلك النجم	وتسقط عشاقها كأيام الفراق
ثقباً من الضوء يخلو من الألم	كأطفال العراق، أحلاماً تطاق،
يعلو بها المد	وأحلاماً لا تطاق
باتجاه المظفور من الشفق	بغداد تكتب وجه عصفور
تخلع درعها في الفلك	أوقعه الضوء في أطلال الفقراء
تهوى به في ماء الخليج الحالك	تكتب لبن عصفور
زهرة تقلب أوراقها في حناء الغروب	أوقفه الصوت في أطلال الفقراء
والنفط ملتصق بريحها	لعله الهواء المدحور
بغداد تكتب ما تشاء من الندوب	يحرك الأشياء كالأشياء كي تفور
تكتب ما تشاء من الذنوب	بغداد تكتب ما تشاء
من حيث تطل السماء من الشحوب	من الحمام والصقور
تلقى يحملها الملتهب ، وتنفثها على	بغداد عاصمة الكبرياء
الدروب	اسمها رسمها
تكتب ما تشاء	رسمها جرحها
فالأشياء تربى خرافها ونئابها في	جرحها مزمناً كالشهداء
شارع الرشيد	بغداد عاصمة الصبايا والسبايا
عليها ما عليها وليس لها مالها	والحن
والأشياء تربى حرابها في الكبد	بغداد حاضرة الزمن
بغداد تكتب ما تشاء من الورق	تكتب ما تشاء من الرقاد



-لا يطاوعها الرقاد-

تكتب ما تشاء من الرماد

- لا يطاولها الرماد-

بغداد لا يليق بها الحداد

بغداد تجرى فى الأعلى

كانها النهر يصب فى البحر

الضباب يدب فى الضباب

الصفر يشب فى الصفر

أو هى القراب الأبيض

تبحث عنه الحاملات الطائرات

وعواصف الصحراء

وشعالب الصحراء

غراب الضحى العالى

بما يحفظ من نفاثر الغيب

وماء السراب

بغداد تكتب ما تشاء من الغياب

تسقين إكسير هذه الصعاب

إكسير هذه الرقاب

تأورنا بين يدينا

ومن قدمينا

تمسكنا من مراثينا

تمسكنا من أمانينا

المدينة الكثيرة الشعب

تناهر أشباحها فينا

تمز بيدينا أكحلها

وتنتحب

بغداد تكتب بين يدي الوعر

بيتاً من التمر

وبيتاً من الخمر

تكتب ما تشاء من الشعر

يهبط بها الجذر ، باتجاه التراب

باتجاه العرب

سنقترب .. ونخلق أخيراً حول

قمرنا

وننسحب من الزمان

لنشهد اغتصاب عربى من برج

العقرب

لعربية من برج الميزان

سنقترب.. سيحدثنا عنها الأمس كان

كان المكان وعوداً وارفةً على الخد

كان المكان بثراً نازفة لمرتجف بعد

كان المكان جلوساً على ساحل الأرض

كان المكان عصياً حائراً ساحراً

كان المكان كوكبية من الرمل وعاصفة

من الصحراء

كان المكان مزيداً من النقط مقابل

الغذاء

كان المكان غلالة من غاز الخردل

كان المكان رهاناً على الخروج من

الزمان



حلمى سالم

## ثلاث شجرات تثمر برتقالا

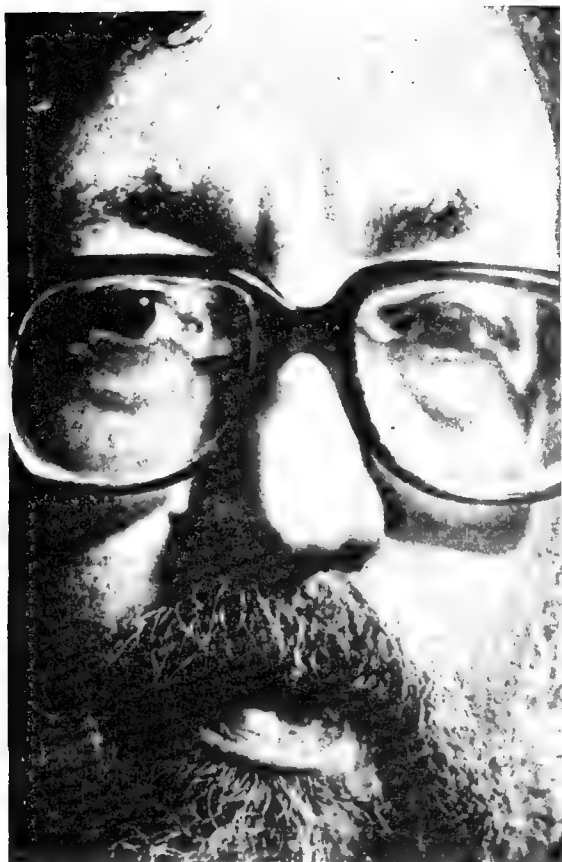
التصويرات

### (١) عدلى الصعدي

بينى الفنان التشكيلي الكبير عدلى رزق الله علاقة خصبة عميقة- على الرغم من أخطائي المتكررة فى حقّه- منذ أن عاد فى أوائل الثمانينات إلى مصر بعد أن قضى كل السبعينات فى باريس ، يرى ويتعلم ويرسم ويتطور ويعلمو . وعدلى رزق الله ربما كان أكثر الفنانين فى تاريخ مصر الحديث الذين صنعوا جسرا حبيبا من الصلة بين الفن التشكيلي والشعر . حتى أن صديقنا كريم عبد السلام وصفه بأنه « الشاعر عدلى رزق الله ».

وعلى الرغم من أنني لم أكتب عن رسوم عدلى إلا فى إشارة بسيطة فى إحدى قصائد «فقه اللذة» تقول «صنع عمود النار بين نخلتين، هل تلصص علينا عدلى رزق الله؟»، فإن الكثير من زملائي وأصدقائي كتبوا قصائد كاملة فى فنه ، وأنكر منهم : عبد المنعم رمضان وأمجد ريان ووليد منير ومحمد كشيك ،وعلى رأس هؤلاء بالطبع الروائى الكبير إدوار الخراط . ولن ننسى قبل كل ذلك أن شاعرنا الكبير أحمد عبد المعطى حجازى هو الذى افتتح هذا الجسر الحميم منذ السبعينيات فى باريس ،حينما كتب عن فن رزق الله قصيدة «آيات من سورة اللون» التى يضمها ديوانه «كائنات مملكة الليل» . عدلى حالة فريدة فى جمالياتنا المعاصرة . يرسم بالألوان المائية، ويركز معظم عمله







على تجسيد الجسد الأنثوى ووروده السرية .ماثياته ساخنة ملازمة حارة . فضلا عن ذلك فقد أنجز مجموعة باهرة بعنوان «شهادات الغضب» وأنجز مشروعا هاما للطفل بعنوان «تمر» ، وتمر اسم ابنته ، وتستطيع أن تلمح العلاقة بين التمر وصعيدية عدلى- كما أشار الخراط بحق- والنخيل المتكاثر في رسومه.

وهو دائما يطبع رسومه على بطاقات صغيرة أو متوسطة الحجم ويوزعها على محبيه ، وكثيرا ما استخدمت هذا الرسوم رسلا غرامية ، حيث أكتب على ظهرها فقرات من شعر الحب أو شعر الصوقيين أو شعري ، وأهديها للأحباب ، لتحمل بطريقة ضمنية مكنون صدرى.

مؤخرا أقام عدلى رزق الله احتفالية تشكيلية شعرية ، على ثلاثة أيام ، بكرمة ابن هانى ، بمناسبة بلوغه الستين ، حضرها الشعراء والكتاب وألقوا فيها أشعارا وشهادات عنه . وما زلت أذكر قصيدة عبد المنعم رمضان «ناريان عدلى رزق الله» : «أنتظر الرحم الواضح مثل الأرض ، أنتظر دخولى تحت علامته ، وخيولى تلهث خلف أراجيح الأطفال ، هذا الجسد المطافح بالأجساد المقتفية ، ينسل إلى أوراقي ويذكرها بالينبوع» .

وقد صدر عن هذه الاحتفالية كتاب جميل أعده الفنان نفسه ، محتويا على سيرته الذاتية بعنوان «الوصول إلى البداية» ومحتويا على الأشعار التى كتبت فى فنه . أرسل لى عدلى نسخة من الكتاب عليها إهداء مكتنز بالدعابة ذات التلميح العاطفى ، يقول «إلى حلمى سالم ، يوما ما سأنزلك» . وحينما التقينا صباح اليوم التالى شكرت وامتننت ، ثم رددت الدعابة قائلا «عشم إبليس فى الجنة يا عدلى» .





## (٢) واحدة عتر

أول مرة عرفت فيها عز الدين نجيب كانت في سجن القلعة عام ١٩٧٣. كنا محبوسين بسبب الاشتراك في الحركة الطلابية المصرية. كنت في زنزانة مع كمال خليل (مناضل كلية الهندسة النحيل، والمهندس المثقف الحالي) وثالث لا أذكر اسمه الآن. بالمناسبة : قرأنا على جدران الزنزانة اسم محمود أمين العالم ، وقرأنا جملة محفورة على الحائط تقول « يا داخل هذا المكان اذكر ربك الديان » والتوقيع «محمود السعدني» في الأيام الأولى من الحبس سمعنا من الزنزانة المقابلة صوتا يصيح «مين في الزنزانة اللي قصادي» فرددنا عليه ذاكرين أسماءنا فصاح « أنا عز الدين نجيب ، فنان تشكيلي ».

كانت هناك مجموعة من المثقفين التقدميين محبوسة أيضا بتهمة الاشتراك في الثورة الطلابية وتأييدها. كانوا ثمانية، أذكر منهم : الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم وصلاح عيسى ومهدى الحسيني وعز الدين نجيب. منذ تلك اللحظة ، قبل ربع قرن، نمت بيني وبين عز الدين نجيب صداقة عميقة ، لم تخلُ من أخطاء من جانبي ، ولم تخل من سماحة من جانبه . زرتة كثيرا في مرسعه بالسافر خانة وبوكالة الغوري ، وكتبت عن لوحاته قصيدة اسميتها «تحويلات الضوء والظل» عام ١٩٧٥. وتعاوننا معاً في أعمال كثيرة، أيام كنت مشرفاً ثقافياً بالمركز السوفيتي ، وأيام كنت مع طاهر عبد الحكيم في مجلة «فكر» وكان عز مشرفها الفني، وفي كل ذلك كنت- ولا زلت- أجده رقيقاً، محترماً، جاداً، منكراً ذاته ، صلباً . وعبر المشوار رآه بعضهم ذاتياً ولم أره كذلك ، ورأه بعضهم مصطنع زعامة ولم أره كذلك . بل على العكس : كان دائماً يدفع ثمن صلابته، وثنم انتقائاته غير الملوث، حتى أنه كان واحداً من الذين اعتقلتهم السلطة منذ عامين (مع كمال خليل وحمد الدين صباحي) بسبب تأييدهم ثورة بعض الفلاحين ضد قانون الإيجارات الزراعية .

وعز فنان تشكيلي (١٩ معرضاً) وناقد (الصامتون، فجر التصوير المصري الحديث، مواسم السجن والأزهار) وقصاص (المثلث الفيروزي ، أغنية الدمية) ومؤسس جماعات:



(جمعية كتاب الغد، ومجلة خطوة) وثقائى ، وصاحب تجارب ميدانية جماهيرية . ولهذا فهو فى نظرى أحد النماذج العربية لما أسماه جرامشى «الثقف العضوى» . لكن الوصول إلى هذا النموذج من المثقف العضوى كانت له دائما ضربيته الباهظة . فكثيرا ما كان عز يمر بفترات انقسام حاد يتميز فيها بين هذه المجالات المختلفة . وفى هذه المسألة كنت أراى أشبهه بعض الشبه : التشتت بين مجالات عديدة، بينما الرغبة فى الانحياز للفنان وحده فقط تشد المرء وتعذبه . وكثيرا ما كنا نتدارس الأمر- مع فارق العمر والخبرة والثقافة والإنجاز بيننا- وننتهى إلى ضرورة أن نتخذ قرارا حاسما بالانتماء للمبدع فىنا فقط، وترك بقية المجالات ، على أساس أن المهام الأخرى يستطيع الكثيرون أن يقوموا بها، بينما الإبداع لا يستطيع أن يقوم به إلا القليلون . لكننا بالطبع سرعان ما نخسر فى كل مجال ، لنعود إلى الانقسام والتمزق... غير أننى لاحظ أن عز فى السنوات الأخيرة قد وجه معظم تركيزه إلى الفن . وخيرا فعل . وهو فى معرضه الأخير- الذى أقيم بقاعة بيكاسو- يواصل تجسيد علاقته بواحة سيوة ، تلك العلاقة الحميمة التى بدأها عام ١٩٨٧، ويستأنفها اليوم بتنقيحات جديدة . وقد لاحظ المختصون أنه منذ معرض ٨٧- وربما قبله بقليل -ابتعد كثيرا عن نبرة المباشرة السياسية التى كانت تسم بعض عمله ، وعن «البلاغة الأدبية» التى كانت تتسرب إلى بعض «لغته» التشكيلية . فى «نداء اللوحة» نضج الإنسان ، وخبرة الفنان ، وحكمة سنوات من التأمل والمسجون والفكر القابض على الجمر . كل ما أرجوه ألا تعطله السلطة بعد المعرض بتهمة «إفشاء أسرار سيوة»:: وسيوة كما نعلم واحة ، وجمعها «واحات» ، والواحات هى المعتقل العظيم للشيوخ المصريين من عام ٥٩ حتى عام ٦٤، أى الأعوام التى كان فيها العنديلين الأسمر يغنى «على رأس بستان الاشتراكية» ، واقفين بنهندز ع المية» ، بينما لم يكن هناك ماء ولا «هندزة» ولا اشتراكية ولا بستان ! ومع أن حكومتنا الحالية عائمة فى بحر الفنون التشكيلية ، فيبدو أنها مصابة بحساسية من اسم هذا الفنان ، فكلمنا سمعت اسم عز انتفضت صارخة : «أنت تقول عز ؟» .





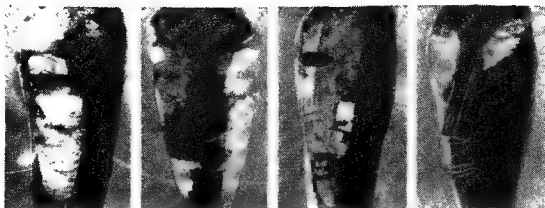


## (٣) وجوه السيوى

عادل السيوى واحد من أجرا أبناء جيلى ، إن لم يكن الأجرا خفى عام ١٩٧٨ ، وفى لحظة مصيرية بصيرية اتخذ قراره للززل: ترك الطب والتفرغ للفن التشكيلى. وكان بعد تخرجه قد عمل طبيباً بمستشفى النبوى المهندس ، ثم طبيباً بمستشفى الأمراض العصبية ، وبدأ يعد رسالة ماجستير عن العلاقة بين الرسم والأطفال من الزاوية النفسية . وهو واحد من مؤسسى شلة المنزل ، التى أهدت للحياة الثقافية ، معه ، نخبة مميزة: المخرج وضوان الكاشف، المخرج مجدى أحمد على، السيناريست محمد حلمى هلال، السيناريست سامى السيوى ، القصاص أحمد النشار، الناقد محسن وفى. وقبل أن يتم رسالة الماجستير بقليل، جاءه الهاتف الداعى يندهه كى يتفرغ للفن. ومنذ تلك اللحظة المصرية البصرية وأنا أحسده وأحقد عليه وأغار منه وأحاول تقليده فافشل..

عرفنا شلة المنزل أيام الحركة الطلابية وهى ثورة الشباب فى السنوات الأولى من السبعينيات ، حينما كان القلب جميلاً والأحلام دانية . وما زلتُ أذكر الجلسات الحيوية التى كانوا يعقدونها لمناقشة كتاب «قراءة رأس المال» لكتوسير. وكان سر إعجاب عادل السيوى بالكتوسير يحيرنى ، وحينما عرفنا فيما بعد أن الكتوسير انتحر وأنه كان رجلاً «مخه طاقق» زالت حيرتى . وعلى الرغم من أن السيوى يصغرنى بعام ، إلا أننى تعلمت منه أشياء كثيرة ، نجحت فى بعضها وأخفقت فى أغلبها: الإخلاص الرهيب المريب للفن حتى أنه يذكر بجماعة «عبيد الشعر» فى تراثنا القديم ، فتوقن أنه من «عبيد الفن التشكيلى» المعاصرين. الاستسلام للحب حتى لكان الحياة الحب والعبيد الحياة البساطة التى تخترق الراسيات . التخفف من الصنابير الحديدية للعقائد : أليست النظرية رمادية بينما شجرة الحياة خضراء ؟ هكذا كان السيوى من أبكر أبناء جيل السبعينيات اليسارى فى التخفف من حمل أثقال الدوجما وهجران الجمل الثورية المقررة القديمة ، ولعل هذه الخفة المبكرة هى التى جعلته (إلى جانب الموهبة الطافرة بالطبع) ينتج فناً





مختلفا . ولا شك أن رحلته الشجاعة إلى إيطاليا- حينما نهشته النذاهة -قد وفرت له أسباب الخفة والعلو والطيران.

ومثلما جرحتنا في أول مشواره لوحاته عن خوذات الجنود المصريين الذين عاش بينهم أيام التجنيد في جيل عتاقة ، وجرحتنا بعد ذلك لوحاته عن « الغرف » وعن « طريق الشامر » ، تجرحنا الآن « وجوه السيوى » التى عرضها مؤخرأ فى مجمع الفنون . وعلى الرغم من البهجة والدفء اللذين يفمرانك وأنت تترنح فى هذا البحر المتلاطم من الوجوه إلا أنك لابد أن تضبط نفسك وأنت تهمس فى سرك لعادل : « لماذا تنكأ الجراح يا حبيبى ؟ » ترى وجهك فى « وجوه السيوى » مهشما ، مكسورا ، مطموسا ، مصمتا ، حالما ، مهانئا ، فتفهم « لماذا تفضحنا يا حبيبى ؟ » ، وتقرأ كلمته « لا أسلم من الارتباك » فتتردد فى خفوت : « ومن سمعك يا حبيبى ؟ » .

الغريب أننى -بعد هذا الماراثون الطويل من الوجوه غير المتكررة- أنظر إلى وجه عادل السيوى نفسه ، فأعجب : الرجال ينضجون بابيضاض الفودين أو اللحية أو الشارب ، وهذا رجل ينضج بابيضاض الحاجبين ! هل أحقد عليه مجدداً ؟ هل أقلده ثانية فأسرق اللون الأبيض من أنبوبته وأههن حاجبى فيما أههن شعر رأسى بالأسود ؟ هل أصب غضبى على بشارة الخورى ، الذى قال : « يا عاقد الماجبين » ولم يقل « يا أبيض الماجبين » ؟ . « لا أسلم من الارتباك » مثلك يا حبيبى .



انطوان شلحت

## الانتفاضة وثقافة الآخر

محاولة في دراسة تأثير الانتفاضة على وعى وإبداع  
المثقفين الإسرائيليين

الجزء الثاني

### الأجداد يزدادون ضراوة

زمن الانتفاضة الشعبية الفلسطينية الكبرى تحرك بسرعة كبيرة منذ أن تفجرت شرارتها الأولى وحتى انقضاء عامين على ذلك وحمل معه، في كل يوم، تطورات جديدة وهامة حتى أصبح (زمن الانتفاضة)، منذ فترة ليست قريبة، المفصل الذي يتواصل عليه صراع الإرادتين المتنافرتين - إرادة شعب الانتفاضة وإرادة الاحتلال - وسط عمليات استقطاب جديدة بين المعسكرين وأيضاً، وهذا ما يهمننا في هذا المقام، في إطار المعسكر الإسرائيلي ذاته.

وبانقضاء هذين العامين نستطيع القول إن الجوهرى، الذى تطرحه الانتفاضة الشعبية الفلسطينية على بعض المفكرين الاجتماعيين الإسرائيليين، هو أمر أخطر بكثير من ذلك التأثير السياسى الذى يطبع بميسمه بعض الأوساط الصحافية، وعدداً من كتاب الأعمدة والزوايا السريعة والذى، رغم أهميته، يتأرجح عادة، بسبب افتقاره إلى منهج، بين النقائص فيتحمس أحيانا لشيء ويرحب، أحيانا أخرى، بضده.

وهذا الأمر الجوهرى، برأى، يكمن في إعادة استقراء التاريخ السياسى للحركة الصهيونية منذ نشوئها وحتى أيامنا الراهنة وما بذرت من «بذور سوء» تشكل مرجعاً وامتكا لفهم التاريخ المعاصر وللإطالة على المستقبل انطلاقاً من أن ما يحدث مشدود بكل قوة إلى الماضى الذى لا يعد، بحال من الأحوال، مجرد ذكرى أو عبرة من تاريخ بعيد إنما هو استمرار يتظاهر فى الحاضر. وأى تراخ فى هذا الشد إلى ذلك الماضى يجعل التاريخ يستنقع فى حركية راكدة.



لهذا لم أجد، دون خشية الوقوع في ارتباك، إلا اسم مسرحية الكاتب الجزائري الراحل كاتب ياسين «الأجداد يزدادون ضراوة» (الموتيف فيها استخلاص خصائص الأجداد لغة وتاريخاً) استقرضه عنواناً للتوقف بتفصيل مناسب عند هذا الأمر الجوهرى وتجلياته ومستحصلاته عبر هذه المعالجة، التي يكرّثها تقديم نماذج عينية عن الآثار المترتبة على الانتفاضة واستمرارها فيما يخص عودة المفكرين الإسرائيليين إلى ما ارتكبه «أجداد» الصهيونية من آثام بمقدار ما يكرّثها العودة على حجم ما لحق بأجداد الشعب العربى الفلسطينى، أجدادنا، من الألم.

وما سأورده قد لا يبدو للبعض فتحاً جديداً. غير أن ديمومة الانتفاضة حتى بلوغها عامها الثانى مع افق للاستمرار، مفتوح بلا حدود، قد راكّم المزيد والمزيد من هذه المترتبات ولئن كان بعض ما سيرد مكروراً عما سبق إن جئت عليه فى مقالات منشورة هنا وهناك، فإن ما يستحثنى على ذلك - مع اعتقادى بأن تلك الجهود ما كانت لتضيع هباءً - هو:

أولاً: تعمق هذه المترتبات، أفقياً وعمودياً.

ثانياً: الحاجة إلى الخروج بحكم موضوعى متكامل على هذه الظاهرة الماضية إلى الأعماق (ويمثل على ذلك سيل من الكتب والأبحاث التي تتشكل فى إطار هذا الهم الفكرى). وهذا الأمر يستحيل من غير قراءة موضوعية، متأنية ومتنامية، تتأسس على معطيات دقيقة بعيدة عن الأحكام التصفيقية الانفعالية أو المواقف العاطفية المسبقة أو الاحتمالات التي تتقصد تزويق الوضع.

## تصحيح التاريخ/ تصحيح الواقع

إن اهتمام عدد من المفكرين والباحثين وعلماء الاجتماع الإسرائيليين بإعادة استقراء التاريخ السياسى للحركة الصهيونية ارتباطاً، حصراً، بما يسمى «المشكلة العربية»، التي تكمن فيها منابت النزاع الإسرائيلى - العربى والقضية الفلسطينية، يملئ علينا واجب التساؤل عن الغاية من وراء ذلك؟ وليس من الصعوبة بمكان الإشارة. بشكل أكيد، إلى أن هذه الإعادة فرضتها مساءلة موضوعية حول الجذور الحقيقية لتلك «المشكلة». وهى مساءلة بدأت تظهر وتتكسر شيئاً فشيئاً بنتيجة إصرار الإنسان الفلسطينى على التمسك بحقه وهويته الوطنية والذي بلغ ذروته فى الانتفاضة الشعبية المستمرة. وعملية إعادة الاستقراء هذه، كما تترجمها على الورق النصوص التي توالى فى تلك الفترة. إنما تقوم على رفض تخريب الماضى أو بعض أحداثه، ورموزه تحت ذرائع وشعارات أيديولوجية معينة أو لاعتبارات سياسية خاصة. وعليه فإن النصوص هنا، تحت الحياة الثقافية والفكرية والسياسية الإسرائيلية على الدخول فى دورة إنتاج موسعة تولد وتراكم المعرفة بحركة الواقع وتناقضاته وتجاوب معها بما يمكنها من تصحيح «التاريخ» الذى «جبروه» لها و«جبروها»



عليه. كما أنها تصحح الواقع من خلال تقويض مجموعة من البيانات الخربة وإيقاظ تباشير «الرفض» في هجوع الجماهير العريضة. فهذه النصوص تجاهر باطلاقتها في «عدم الرضى» الناجم عن وعى لا ينكص عن حقائق ليحقق تلاؤماً مع الحاضر وإنما يضطرد، متسلحاً بتلك الحقائق، ليصب في التمرد على «الاجماع».

وهذا التمرد في «تصحيح التاريخ» يتمفصل على ثلاثة محاور رئيسية متصلة ببعضها البعض في المبنى والمعنى هي:

المحور الأول: تقييم الصهيونية عبر وضعها في إطارها الفكرى الصحيح، من غير تحايل، ومن خلال رؤية ممارستها البشعة التي استتبعت اعتمادها المطلق على أولوية حق اليهود في فلسطين على أى حق آخر. ولدى اصطدام تلك الممارسة الصهيونية مع حق «الآخر»، الذى هو في هذه الحالة الشعب العربى الفلسطينى، فإن حق الصهيونية المدفوعة بعدم الجاهزية للتسوية بينهما له الأولوية. وأسناد ذلك، في صياغة المبررات، إنكار حق الفلسطينيين في السيادة على أراضيهم وأبعد من ذلك إنكار أى وجود قومى أو كيان وطنى للشعب العربى الفلسطينى.

المحور الثانى: اعتبار «التصادم» السالف (بين «حق» الصهيونية وبين حق أصحاب البلاد الأصليين من الفلسطينيين) ورطة كبرى واجهتها الصهيونية على المستوى الأخلاقى (فى الحد الأدنى) المخرج الراهن منها - فى عرف هذا المنهج - يتمثل فى التخلي عن دماوى التوسع فى الأراضى العربية المحتلة منذ عدوان حزيران ١٩٦٧ وعن إنكار حقوق السيادة الوطنية الفلسطينية على أرض دولة فلسطين بجوار دولة إسرائيل ذات السيادة.

المحور الثالث: القول إن «القومية» افتقدت إلى الأسانيد والمبررات العلمية فى التاريخ المعاصر للجماهير اليهودية. أما «الوطنية» بوصفها رابطة بين الجماهير اليهودية المفتقدة إلى «القومية» فهى ما حاولت الصهيونية أن توجد لها من خلال دولة إسرائيل دون أن تحقق النجاح المنشود.

لنمثل على منطوق هذه المحاور الثلاثة بقراءات واستشهادات حارة:

الباحثة المتخصصة فى الشؤون الصهيونية البروفيسور انيتا شبيريا أصدرت مؤخراً مؤلفاً متميزاً بعنوان «المشى على خط الأفق» (٢٠). أبرزت فيه حدة التناقض بين الصهيونية وبين واقع البلاد التى «حُثت» الجماهير اليهودية على الهجرة إليها والاستيطان فيها لإنشاء «وطن قومى» عليها (فلسطين). تقول شبيريا: «أحد المنطلقات الأساسية للصهيونية كان أنها عنوان حل

---

كانت هذه هى الإرهاصات الأولى لولادة المدرسة التاريخية الجديدة فى إسرائيل والتى يسمى أصحابها بالمؤرخين الجدد وهم يسعون لإعادة كتابة حكاية الصراع العربى الصهيونى من زاوية الحقائق العقلية لا الأساطير وسوف نقدم دراسة عنها فى عدد قادم.



مشكلة عدم الأمان الجسماني، التي واكبت حياة الشعب اليهودي في الشتات: والاحساس بالانتماء إلى وطن جرى استيعابه أولاً وقبل كل شيء، على أنه إلقاء للحاجة إلى العيش في كنف شعب آخر والخوف الدائم من مذابح محتملة.. ولم تول الدعاية الصهيونية اهتماماً خاصاً لحقيقة أن فلسطين لم تكن خالية من البشر. وشكلت معادلة «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض» شعاراً دعائياً مريحاً، إذ أنها أعطت المبرر الأخلاقي ووعداً بالسلام للمهاجر اليهودي، ونتيجة لذلك قاربت التوقعات التي ترتبت على اللقاء بين اليهودي وبين الواقع في فلسطين من حافة الكابوس!

كيف؟ - تتساءل شبيرا - وتجيّب: «اعتقد الصهيوني المهاجر إلى البلاد بأنه ذاهب إلى موطنه حيث سيكون صاحب بيت محرراً من التعقيدات والأزمات التي مصدرها في واقع حياة اليهود بين ظهراني الأغيار.. أخيراً ستكون له زاويته الخاصة. لكن في الواقع صار اليهودي مرة أخرى إلى وضعية أقلية صغيرة وسط أغلبية عربية كبيرة».

وتقرر الباحثة، من غير تردد، أن تعامل واقعياً مع «المشكلة العربية» آنذاك أو إجراء أي بحث جدي معمق حول دلالاتها كانا من شأنهما أن يقودا، حتماً، إلى خلاصة واحدة وحيدة مفادها: استحالة إمكانية تطبيق الصهيونية في هذا البلد. فضلاً عن ذلك فإن نتيجة أخرى كانت ستتكشف أمام أنظار الكثيرين مؤداها أن «المشروع الصهيوني سيؤدي إلى إنشاء وضعية أخرى تكون حياة اليهود فيها مهددة بالخطر».

وتكشف شبيرا عن شيء ثابت تاريخياً وهو أن «الكثيرين من المهاجرين اليهود تركوا البلاد» تمت وطأة الخلافات السالفة. «غير أن دوافع الذين تركوا لم توثقها الكتب حسبما جرى توثيق دوافع الذين بقوا.. فقط الحوار مع هؤلاء التاركين يسر سبيل سماع الصدى المدوي لصدمة وقوفهم وجهاً لوجه أمام المشكلة العربية» (٢١).

لعل الجديد، كل الجدة، الذي تقوله هذه الباحثة هو تباين آراء المهاجرين اليهود أنفسهم حول جدوى الصهيونية بالارتباط مع ما يسمى بـ «المشكلة العربية»، التي «تجاوزتها» الأدبيات الصهيونية المبكرة واللاحقة بطريقة نعمائية بانسبة لم تكن مؤهلة للصمود أمام الواقع. وعندما استل آباء الصهيونية من ترسانة أراجيفهم، أكذوبة «الرسالة الحضارية» للصهيونية التي صاغها هرتسل في مقولته الزاعمة أن: «دولة إسرائيل الصهيونية ستكون سورا واقياً للحضارة الغربية من الوحشية الشرقية البدائية»!

تقول شبيرا: «انصرف الشبان اليهود، الذين اختاروا الطريق الصهيونية - الاشتراكية، إلى مراجعة المناهضين للصهيونية الذين ادعوا بدورهم بأن المشروع الصهيوني في فلسطين هو مشروع استعماري في جوهره ومجحف بحق العرب. وتمثلت «المعادلة الدفاعية» في مواجهة هذا الادعاء في القول



التالى: «الاستيطان اليهودى الصهيونى سيجلب التقدم والتطور لمنطقة يسود فيها اقطاع أخذ فى التحلل. أما المقاومة العربية لهذا الاستيطان فليست ناجمة عن دوافع قومية وإنما عن تحريض العناصر الرجعية فى الشارع العربى (رجال الدين والأقنديون وغيرهم)» (٢٢).

إن تعامل الصهيونية مع الفلسطينيين منذ أن أطلقت مشروعها الاستيطانى هو - برأى شبيرا - مفتاح فهم كل تطور النزاع الإسرائيلى - العربى فى السنوات اللاحقة حتى زمننا الراهن، زمن الانتفاضة، هذا التطور الذى جاء برسم ذلك التعامل.

### تجريم الضحية

ويوافقها هذا الرأى الكاتب والصحفى بوعز عفرون الذى أصدر كتابا بعنوان «المحاسبة القومية» (٢٣) وضع من خلاله الحركة الصهيونية وتاريخها السياسى - الاجتماعى فى إطار عينى ملموس من التناقضات القائمة فيه يدفعها إلى وعى القارئ حارة وواضحة.

يقول عفرون: «لقد ارتعدت فرائص الحركة الصهيونية، على تياراتها المختلفة، من مجرد الاعتراف بوجود قومية عربية - فلسطينية. لأن ذلك سيجريها إلى أن تقر بوجود حقوق قومية لها على البلاد.. وكانت المعارضة الطبيعية للجماهير المحلية للقومية الأجنبية الغازية سببا جعل الصهيونية تعتمد، منذ البداية، على الدول الامبريالية».

إذا انتقلنا إلى مفكر آخر هو الباحث النفسانى البروفيسور بنيامين بيت هلمنى، من جامعة حيفا، نجده يؤكد، مثل سابقيه، أن مشكلة الصهيونية والازمات التى أفرختها ولا تزال ترجع إلى جذر أساسى واحد هو «الفجوة الكبيرة بين الحلم الصهيونى وبين واقع البلاد التى جرى اختيارها لإخراج هذا الحلم إلى الوجود» (٢٤).

هذه الفجوة كانت ماثلة أمام أصحاب ذلك «الحلم». كما كان واضحا لهم أن «تحقيقه مستحيل البتة، تبعا لذلك، يستلزم الحرب من ناحية وارتكاب إثم فظيع بحق الشعب الآخر - الشعب الفلسطينى - من ناحية أخرى».

ويشير هذا الباحث إلى أن «الخطيئة الأصلية» للصهيونية كامنة فى كونها «تفاضت عن حقيقة وجود مئات الآلاف من العرب الفلسطينيين فى البلاد التى اختارتها أرضا لمشروعها»؛ وعلى هذه «الخطيئة» جرت، بمنهجية، عملية تأسيس «تراث» كامل شديد الوطأة من «تجريم الضحية» - بمعنى اتهام الفلسطينيين بالاثم الفظيع الذى ارتكبته الصهيونية بحقهم - شكل ويشكل غطاء لجرائم الجلاء وشططه.

«عندما خططت الصهيونية لإقامة دولة يهودية - يقول بيت هلمنى - فإنها فى الوقت نفسه قررت عمليا أن يكون نسل الشعب المقيم فى البلاد هو



الضحية. وهذا واضح تماماً. وبعد كل ذلك ما زلنا نتساءل: ماذا فعلنا بالعرب؟ لماذا يكرهوننا إلى هذا الحد؟ إن طريقة التساؤل هذه لا يمكن أن تصدر إلا عن أيديولوجية كولونيالية ترى في هذا النسل بشراً يفتقدون إلى أي وعي قومي.. ثم يأتي دور نعتهم بأنهم قتلة وأرهابيون. ومع هذه النعوت فإنه من المنطقي أن يكون السلوك الوحيد تجاههم، من جانبنا، هو الرد الانتقامي بما يستحقونه!».

إن إصرار بيت هلمني، هنا، على عدم تغييب الماضي قاده من وعي معرفي إلى تسخيف الرأي الشائع الذي يقول إن: «مشاكل الصهيونية بدأت مع الاحتلال الإسرائيلي للأراضي العربية في العام ١٩٦٧».

المسألة أكثر من واضحة: السقف الزمني لمشكلة الصهيونية، برأيه، هو قبل مائة سنة حين «تظاهر آباء هذه الحركة بأنهم اكتشفوا وجود عرب في البلاد التي اتجهت أنظارهم إليها لتكون وطناً قومياً لليهود!!»  
لكن الأنكى من ذلك أنه الآن «بعد مرور مائة سنة لاتزال الصهيونية تتظاهر بأنها فوجئت بوجود عرب في هذه البلاد»!

هذا التظاهر يزين لأصحاب الهروب من نقاش أخلاقي، حتمى، لابد أن يفضى إلى النتيجة التالية: «إن مجمل حياة اليهود هنا قائمة على غبن ومعاناة شعب آخر»!

واضح، بالاستناد إلى ما يقوله هذا الباحث الشجاع، أن الهروب المستمر من هذا النقاش «الأخلاقي» الحتمى رافقه تصعيد هائل في العنف الإسرائيلي ضد الفلسطينيين - عنف يحاول أن يوحي للإسرائيليين أنفسهم باستعادة «الاستقرار المفقود» دون أن يقدم شيئاً يذكر للفلسطينيين ودون أن يحقق الشعب العربي الفلسطيني هدفه في الحرية والاستقلال.

أما المحور الثالث والأخير فيمثل عليه مقال منمق للباحث يورام كهتي بعنوان «العنصر القومي والقوموي - الديني في النزاع العربي - الإسرائيلي» (٢٥). يحوي المقال جملة من المغالطات لا يسمح المجال بالاستغراق في تفنيدها لابتعادها عن جوهر ما نبتغيه. غير أن «مركز الثقل» فيه هو الاعتراف بأن الجماهير اليهودية شكلت، قبل نشوء الصهيونية، مجموعة «أثنية» متميزة الرابطة الوثقى بينها تبدأ من الدين اليهودي وتنتهى عنده. أما جوهر الفكرة الصهيونية فاستند على مسعى «نقل اليهودية من نطاقها الديني الثقافي الوحيد إلى النطاق السياسي».

وهذه النقطة قام بها آباء الصهيونية من خلال الإيهام بأن معاناة الجماهير اليهودية في أوروبا تحت وطأة السامية هي «معاناة اليهود أجمعين لمجرد كونهم يهوداً». ويفتد هذا الأمر من خلال تسجيل حقائق وقائعية.

ويشير هذا الباحث أيضاً، ولو مدبرة، إلى أن الصهيونية جئرت «الكارثة» التي لحقت باليهود ترتباً على صعود النازية إلى سدة الحكم لصالح دعاويها



السياسية فيقول إن ما أسفرت عنه ممارسات النازية « أعطى دفعا قويا للدعوى الصهيونية بشأن إقامة دولة يهودية في أرض إسرائيل ».  
بوعز عفرون لا يشير، خلافا لكهتي، إلى « الكارثة » لا من بعيد ولا من قريب. غير أنه يؤكد أن الصهيونية « جعلت من الشعب اليهودي في المهجر أداة ووسيلة بيديها في سبيل بناء أمة وقوة في أرض إسرائيل ». ويضيف: « غدت الصهيونية التي تشكلت لحل «ضائقة اليهود»، معنية بتأييد هذه «الضائقة» لدفع أهدافها إلى الأمام »!

### «الحاسبة القومية» زرعة الفشل

ثمة نصوص أدبية أيضاً يطغى عليها منهج إعادة استقراء التاريخ. وهذه النصوص تعبر، بالنظر إلى واقع الوثيقة الأدبية الإسرائيلية، عن قرب كتابها من واقعهم وعيشهم في صميم اهتمامات الجماهير العريضة وتعبيرهم بقلمهم ونتائجهم عن تساؤلاتهم المحرقة.

في طليعة هذه النصوص رواية بعنوان «رواية روسية» للكاتب مئير شليف (صدرت عن دار «عام عوفيد») اعتبرها النقاد الرواية الإسرائيلية الأولى المناهضة للصهيونية (٢٦). وهي تخلص لجو «الحاسبة القومية» مع الصهيونية من أجل أن تحققه. وتعتبر رواية كاشفة للوضع الاجتماعي، من جهة وتعبيراً فنيا عنه، من جهة أخرى. وشكل التعبير الفني عن ذلك الوضع الاجتماعي ينمى حالة يسخن معها قنائض السخط وتساعد على تعميق الاغتراب مع حاضر بائس قائم على ماض أشد بؤساً من خلال تعرية هذا الحاضر والدفع باتجاه الصدام معه. ترمز «رواية روسية»، في أكثر من موقع وعبر أكثر من حادث، إلى أن افتراضات الصهيونية كانت، مذ وجدت، مضللة وكاذبة ولهذا يعلن أحد أبطالها: «مع اقتلاع النبات الشيطاني وتجفيف المستنقع زرعنا الفشل أيضاً» (ص ٢٥٧ من الرواية).

في صلب تلك الافتراضات الكاذبة، التي توردها الرواية، الادعاء بأحقية اليهود في فلسطين، الذي تفنّده شخصية «بينيس» من خلال اكتشافها بأن «اليهود هم جزء من قائمة عاشقين طويلة لهذه البلاد ولا يملكون حقوقاً فيها أكبر من حقوق الآخرين». ويمضي هذا التفنيد في سياق متنام حتى يصل إلى رفض الافتراض الأساسي للصهيونية بوجود «رابطة متميزة بين شعب إسرائيل وبين أرض إسرائيل».

لا تكتفي الرواية بهذا القول السياسي المباشر بل تنتقل إلى المقارنة بين ما كان وبين ما كان مفروضاً أن يكون، وفق السيناريو الصهيوني الجاهز، من خلال تبين الحياة النقيضة للحياة «الموعودة»، التي أصبحت من نصيب الجماهير اليهودية «الصاعدة» إلى إسرائيل. «لقد نقلتنا الصهيونية - يقول أحد أبطال الرواية - من وضعية غير طبيعية إلى شكل آخر من وضعية غير طبيعية. وكان



مجرد الافتراض بأن الصهيونية ستنتج فى أن تعيد لنا الوضعية الطبيعية التي افتقدناها فى الشتات المستمر خاطئاً من أساسه.

إذا ما شئنا اختصار مواصفات هذه الرواية الطويلة (٣٩٤ صفحة من القطع الصغير) نقول إنها، بالإضافة إلى رؤيتها المغايرة فى قراءة التاريخ السياسى للحركة الصهيونية، تحفل بلغة أدبية جديدة لا تتوقف عندها.

هذه «اللغة الأدبية الجديدة» وجدت تعبيراً عنها فى عدد من المؤلفات الأدبية التى تزامن صدورهما مع الانتفاضة المستمرة وتبرز بينها الأعمال التالية: «شهيد» - تأليف أفى فلنتين (إصدار «عام عوفيد»)، «أساطير الانتفاضة» - تأليف درور غرين (إصدار منشورات «ايخوت»)، «شعوذات» - تأليف يتسحاق بن نير (إصدار «كيتير»)، «السياح» - حكاية للفتيان - تأليف باروخ تور - راز (إصدار «شوكن»).

الجدة فى هذه اللغة الأدبية يمكن تلخيصها فى الأمور التالية:

أولاً: طغيان ملمح إنسانى فى التعامل مع الشخصية العربية، لم يكن حضوره قوياً فى القصة الإسرائيلية المعاصر من قبل. وهذا الملمح يقود أصحابه إلى عدم الاستسلام لمنطق الحكاية الخارجى، الجاهز عادة، وإنما الخطر إليه عن كُتب، من مسافة جد قريبة، وإعادة بنائه حسب منطق جديد - منطق داخلى يستتبع رؤية الكاتب ورؤياه ونمو الشخصيات وخصوصيتها. وإذا كانت المفاهيم العنصرية والنظرة الاستعلائية الفظة والمفاهيم، فى هذه النتاجات، كان من باب تحصيل الحاصل. وإذا كان اليهودى النمطى يتنفس هواء «من طراز آخر» فإن العربى النمطى يتنفس الهواء نفسه ويسجل من الغبار نفسه بشكل لا يجعله من ذلك الأول حداً ناقصاً.

ثانياً: اختزال «البعد الموهوم» بين المسافة، التى ينظر منها الكاتب، وبين منطق الواقع لأن منطق الواقع ذاته يظل أكثر تماسكاً واتساقاً ويظل الأدباء جزءاً أصيقاً منه، حتى لو لم يذوبوا فى تفاصيله الدقيقة. وهذا الاختزال يبقى وحده الذى يستطيع أن يعطى للأديب والفنان حقه من التحقق ومن الخصوصية ويسمح له بأن لا يكون مجرد بوق يردد الشعارات والمسلّمات الصنمية التى يحاول الفكر الصهيونى إدراج الأدب فى غياهب شرنقتها.

ثالثاً: الاستغراق كثيراً فى اتجاه تصوير حالة من «الحصار الداخلى» تطغى على الأديب الإسرائيلى تحت وطأة شعور بالغربة يراد منه الإحياء برفض الواقع القائم سعياً وراء تغييره. غير أن هموم النتاجات الأدبية، التى تأخذ منحى الاستغراق، تظل أكبر بكثير من الانغلاق حول التدايعات الدخلية. كما أنها أكبر بكثير من مجرد تنميط الواقع ونمذجته، فمن تحت ركام هذا «الحصار الداخلى» يقدم أدباء «اللغة الجديدة»، بمنطق مبسط، عالماً قابلاً للانفتاح على أشواق الإنسان الروحية التى فيها يمكن الانعتاق. وليس بمقدورنا الزعم أن هموم ذلك «الحصار الداخلى»، رغم غرابتها بعض الشيء، بعيدة عن هموم الواقع



الإسرائيلي المعاصر، على الأقل لدى شرائح معينة منه. وليس بمقدورنا، أيضاً، أن ننفى عن نتاجات «اللغة الأدبية الجديدة» دورها الحياتي الواضح بل والمباشر في بعض الأحيان. فهي تشق طريقها، بصعوبة، من أجل أن ترى الجوانب الكامنة في الإنسان الفلسطيني فيما تعتقد أنه سلب وأنه إيجاب. وإذا اقتصر مسعاها - وخصوصيتها - حتى الآن على مجرد كونها تحبو وراء كشف جسد الواقع بكل نتوءاته وتضاريسه وما وراءها أيضاً فعلياً أن ننظر إلى حيوها هذا باكتفاء.

مجتمع يدمر ذاته:

«الحصار الداخلي»، الذي أسلفت الإشارة إليه كإرث يستتبع إجراء محاسبة معمقة، يأخذ شكل الانكفاء على الذات القاسي لدى الشاعر دان شفيط. هذا الشاعر أصدر قبل عدة أشهر كتاباً نثرياً بعنوان «شاعر ينوى أن ينتحر» ينتقد فيه، بلهجة لاسعة، جمهرة الشعراء والكتاب والصحفيين الإسرائيليين الذين لا تصدق أقوالهم على أفعالهم في مجال الكلام المكتوب وبخاصة إخفاقهم في الخروج من «سطوة» التبشير من فوق، من الأبراج العاجية، لتأجيج ظواهر تحدى مناخ التساهل والتراخي مع طغيان القوة والوحشية.

إن الشاعر داخل دان شفيط، كما هو جلي في كتابه، يساوره شعور مبهظ بأن الكلمة لم يعد أصحابها من الإسرائيليين يتعاملون معها تعامل العارف لقيمتها في التأثير والتثوير والتغيير.. فماذا بإمكان الشعر أن يفعل خلال ذلك؟ وانتقاد شفيط أو محاسبته العسيرة لا تنصب على الشعر، كلمات وشعوراً، بل على الشعراء الإسرائيليين الذين انصرفوا - برأيه - عن الفعل إلى مجرد القول. ولهذا يصعب القول إن الإنسان داخل هذا الشاعر هو الذي ينوى أن ينتحر بل على العكس. وفي هذا المعنى بالذات، يلج شفيط جوهر لعبة يمكن أن نسميها «مواجهة النفس بانتحار الموهبة». ورغم ما يحيط هذه العملية من عبثية مؤلمة إلى أقصى حد ورغم ما فيها من اليأس الكثير إلا أن إسنادها بما هو حاصل في الواقع من وقائع يجعل صراخ «فراغ» موهبته المدمر صرخة حري من أجل الخلاص الإنساني.

ولعل هذه الإشكالية المعقدة، التي يمثل عليها هذا الشاعر، هي التي تطرح ضرورة مسألة معنى الثقافة في ظروف الأزمة. فإن كان السعى إلى الخلاص كمفهوم نظري وعملي لا ينفصل عن الأزمة فإن الثقافة ليست أكثر من الفعل النظري والفعل العملي المقاتل من أجل الخلاص، في الوقت نفسه، بهذا المعنى، وانطلاقاً منه، ينكسر التصور «التقني» لمفهوم الثقافة الذي يبدأ بمقولة «قل كلمتك وامش» لينتهي إلى جالة من السكون والمراوحة. وتصبح اعترافات شفيط حاملة صورة صحيحة للهامش العملي الذي يعيشه المثقف الإسرائيلي في صيرورته الراهنة، في أنتمائه الملتبس إلى الواقع وفي لا انتمائه. ومثل «الانتحار» الذي يبشر به، لا يصرف القلق عنه بل هو يركز القلق ضمن دوامة



يتحرر معها صاحبها من أسر « السحر » الكامن في الكلمة المكتوبة التي لا تمارس أدنى فعل. وعليه فإن التظاهر والاحتجاج الراض لما هو سائد يشكلان ممارسة ثقافية خارج مجال الخضوع والإذعان.

ثمة مسألة أخرى لا تقل أهمية يتناولها هذا الشاعر القاسى هي استبصار الهوية الفاصلة بين الحياة، التي « وعدته » بها الحركة الصهيونية وهو شاب في مقتبل العمر ولم تتحقق على أرض الواقع الإسرائيلي حتى أنه أضحي بعد واحد وأربعين عاما على قيام الدولة، يحيا نقيضها. غير أننا نجد تحديدا « من حدة » لهذه المسألة في نتائج أخرى بصورة يصعب معها عدم رؤية الانتفاضة الشعبية عاملا حاسما في وضعها على نار حامية.

. يبرز بين هذه النتائج الكتاب الأخير للأديب عاموس كينان « الخزاي أشقاؤنا » (إصدار « كيتسر ») الذي ينظمه منظور صاحب يرفض القول بكون « الهوية القومية » لدولة إسرائيل كيانا ساكنا منجزاً تحقق نموه واكتمل.. وليس هذا فحسب بل يعلن: « أشعر بأن إسرائيل أخذت بالاختفاء من تحت أقدامى.. إننى غير مؤمن بعد بحكاية الصهيونية، غير مؤمن بعد بحكاية إسرائيل » (٢٧). إن شعور كينان السالف مرجعه رؤية تعترف بأن المجتمع الإسرائيلي يدمر ذاته - حسب قوله. وتكشف مأساوية هذا التدمير شاملة في الارتباط العضوى بين الواقع الراهن في إسرائيل وبين واقع المحيط الأكبر. ولا تبدو الإجابة الشافية، على مسببات هذا التدمير، في متناول يده لكنه يعلن تمرده على « الهوية القومية » التي رسمها دافيد بن غوريون للحركة الصهيونية فيقول: « مأساة الصهيونية، بل كارثتها هو بن غوريون... دولة بن غوريون كانت أمراً محكوماً عليه بالفشل منذ البداية لو وجد شخص ما فهم اتجاه الأمور آنذاك.. دولة بن غوريون كانت مبنية على قطيعة مطلقة مع المحيط الراهن، الأمر الذي لا يمكن للطبيعة أن تفهمه أو تتحمله، الأميبا ليس بمقدورها الانقطاع عن محيطها والدولة، أيضاً، لا تستطيع الانقطاع عن محيطها. بن غوريون اخترع أنبوباً اصطناعياً يربطنا بمحيط آخر لا يحيطنا ».

إن فكر كينان هذا المستغلق على رؤية فترة بن غوريون مرجعاً لشروط الحاضر، لا يحجب الواقع ولا يقلل من أهمية بحثه عن سبل إعادة بنائه رغم ظهوره بمظهر اليائس من مجرد إعادة البناء هذه. وأقول هذا الكلام ليس دفاعاً عن كينان وأمثاله فحسب وإنما من منطلق تقدير الوعي، الكامن فيه والمتمثل في قدرته على تحديد معركة الراهن، الذي يبدو عنده بداية لإنتاج المعرفة ونهاية لها.

#### خاتمة

يمكن الاستطراد أكثر فأكثر في متابعة البراهين على الرؤية المغايرة والبلغة الجديدة في كتابة الأدب والتاريخ السياسى. وتستلزم هذه المتابعة معالجة أخرى.



لكن الأمر الأكيد أن هذا النهج يعكس، حقيقة، تحولاً نوعياً فى الكتابة الإسرائيلية. وهو تحول نوعى لم يأت صدفة ولا جاء مفاجئاً بل إنه أحد تجليات مظاهر استخلاص الضوء من برائث العتمة، التى دججتها الانتفاضة. وعليه يمكننا الحكم، بالانطلاق من كل ما تقدم، أن هذا المنهج هو أحد الاستحقاقات التاريخية المؤجلة الذى لم يعد من سبيل لتفاديه أو التسويف به إلى ما لا نهاية من جانب الإسرائيليين أنفسهم بتأثير الانتفاضة وبصماتها التحويلية العميقة. كما أنه جزء من عملية تكون «توازن نسبى» فى الوعى الإسرائيلى العام لدى تعريفه لهوية الفلسطينيين ورسمه لحقبة هامة من فترات تاريخه المعاصر هى حقبة ما قبل النكبة الكبرى فى العام ١٩٤٨. والشئ الأكيد أنه ليس هناك أى تناقض بين الأمرين.

### الهوامش

- ٢٠ - البروفيسور انيتا شبيرا، «المشى على خط الأفق»، منشورات «عام عوفيد» - تل أبيب، ١٩٨٩.
- ٢١ - المصدر نفسه - ص ٣٤ و ٣٥.
- ٢٢ - المصدر نفسه - ص ٤٦.
- ٢٣ - يوعز عفرون، «الحاسنة القومية»، منشورات «دفير» - تل أبيب، ١٩٨٨.
- ٢٤ - صحيفة «نيار» - الملحق الأسبوعى، ٨ حزيران ١٩٨٩.
- ٢٥ - فصلية «ايبريون» - صيف ١٩٨٩.
- ٢٦ - راجع مقال الناقد يوسف اورن - فصلية «ايبريون» - ربيع ١٩٨٩.
- ٢٧ - من حديث له مع محرر «هعولام هزيه» - عدد ١١/٨ ١٩٨٩.



صبحى حديدي

## شيوخ الـ شعرو- دولار



أكتب سطور هذه الزاوية من مدينة فاس المغربية العريقة، حيث شاركت في «مؤتمر الشعر العربي الأول» الذي دعت إليه جمعية «فاس-ساسة» الثقافية المستقلة، وحتى ساعة كتابة هذه السطور، لست أعرف السبب أو الأسباب التي دفعت اللجنة المنظمة إلى إسباغ صفة «الأول» على هذا الملتقى الشعري، الذي قد يدعى رقم المائة أو الألف في دنيا الشعر العربي.. ديوان العرب في الماضي وديوانهم في الحاضر، وديوانهم حتى مستقبل بعيد بعيد، لا يعلم أجله إلا الله.

في المقابل، عرفت سريعا أن الجبهة الداعية إلى المؤتمر ليست «مستقلة» تماما، بذليل التواجد الكثيف وغير الاعترافي لعدد من «شيوخ» الشعر الذين يحدث أيضا أنهم شيوخ بترو- دولار، اهتموا ذات ساعة بقطعة تجارية إلى بورصة غير عادية أسمها الشعر، لا تدر المال (إذ أن العكس هو الصحيح)، ولكنها قد تدر الجاه الأدبي والوجاهة الثقافية.

وكنت -مثل العشرات من زملاء الشعراء والنقاد العرب- على جهل تام بهذه الحقيقة حين وافقت على المشاركة في ملتقى شعري- نقدي، رشحتني لحضوره شخصيات ثقافية مغربية أحترمها وأثق تماما في أنها بعيدة كل البعد عن أية «نوايا مبينة» لتوريطي في مكيدة محكمة الخيوط.

وكانت الموافقة المبدئية (على الهاتف وغير الفاكس) قد تميزت أكثر بسبب من ديناميكية فريدة، طاغية ومهذبة وأسرة وتلقائية، هي أقل ما يمكن أن أصف به حماس الشاعرة والجامعة المغربية التي



تولت رئاسة اللجنة المنظمة.

المفارقة ،مع ذلك ،تمثلت في أن تلك الشخصيات الثقافية المغربية التي أحترمها وأثق بمواقفها وخياراتها ومواقفها ، والتي رشحتني وحثت اللجنة المنظمة على دعوتي ، كانت هي التي ولت الآداب ، وتوارت عن الأنظار ، ونفدت بجلدها ١٠.

وفي واقع الأمر كنت قد أزمعت المشاركة ، وكتبت ورقة (استغرافية) أتناول فيها جانباً بالغ الحساسية من جماليات قصيدة النثر العربية المعاصرة ، واتصل بي عدد من الأخوة والأصدقاء المغاربة الذين لا أعرفهم إلا عن طريق الصداقة الغيبائية التي تكفلت ببثائها المواد التي أنشرها في «القدس العربي» و«الكرسى».

وكان هؤلاء الاخوة قد أعربوا عن سخطهم لا أستطيع إلا الاتحنا أمامهم ، في الترحيب بزيارتي إلى المغرب (وليس إلى فاس وحدها!) ، وفي دعوتي إلى ندوة في الرباط ، وثانية في الدار البيضاء ، وثالثة في شفشاون.

الأهم من ذلك أنني -حين اكتشفت وجود شيوخ الـ«شعرو»- دولار- كنت قد وصلت إلى فاس وانتهى الأمر ، وكانت المدينة قد باشرت ممارسة فتنها على ، وكانت روح الأصالة في الشعب المغربي الشقيق قد أمسكت بقلبي وتلايبي في آن معا ، ما العمل إذن يا فلاديمير إيليتش لينين؟ الانسحاب أم المواجهة ؟ التواجد السلبي أم الحضور الإيجابي ، وربما الإيجابي حتى الاثقال على السادة الشيوخ ؟ الاتحنا أمام كرم الاخوات والاخوة المغاربة في القاعة واللجنة المنظمة والشارع والمقهى ، أم الفرار من راحة «سرية» لم تكن تزكم الأنوف والحق يقال ، وإن كانت الحساسية الطليقة قادرة على «فرز» تلك الزائحة دون غناء أو كيمياء.

وكان قد لفت انتباهي في وقائع المؤتمر أمر لم أعرف له سابقة بهذا الوضوح والحجم في ملتقيات الشعر التي حضرتها أو قرأت عنها ، وأعني حالة «التطبيع» الإيجابي بين مختلف أشكال الكتابة الشعرية العربية المعاصرة (عمود الخليل ، التفعيلة ، قصيدة النثر) ، ومختلف تيارات ومناهج النقد



العربي، فضلاً عن الموشور العربي لموضوعات هذا المؤتمر التوافقى الفريد: الإيقاع فى القصيدة الحديثة، الشاعر بوصفه حكاية، النص الشعرى وآليات القراءة، القصيدة الغربية الحديثة من امتلاء المعنى إلى فراغ المعنى، تحولات النص الشعرى، جماليات المكان فى شعر محمود درويش، إلى جانب محور خاص تناول ثلاثة من فنون الشعر العربى (النبطى، الحسانى، الملحون) ..

كان التعايش صامتاً، وكان متوتراً على نحو خفى، ولكنه لم «يطيح» الكثير على مستوى الشعراء والنقاد: تمسك الجميع بما كانوا يتمسكون به قبل المجئ إلى المؤتمر، وأنفض السامر دون معارك كبرى أو مناقشات صغرى. اللافت، مع ذلك، أن بعض شعراء عمود التحليل أصغوا إلى القصيدة الأخرى مثل الرأى النقدي الآخر الذى تناولوها، وبعض شعراء التفعيلة وقصيدة النثر فعلوا الشئ ذاته مع القصيدة الكلاسيكية والرأى النقدي المتحيز لجمالياتها. كان هذا هو الذى ينفذ الناس فى نهاية الأمر، وأما الزيد فقد كان من الطبيعى أن يذهب جفاً!.

مفارقة أخيرة، أو هكذا أرجو على الأقل، كانت أن شيوخ الـ «شعرو- دولار» خسروا على الجبهتين: جبهة الفلوس وجبهة النفوس .. والله غالب أمره كما يقول إخواننا المغاربة! وفى سياق تشبیه هذه الحسارة المزدوجة حدث أن السهرة الختامية شهدت «توليف» أغنية طريفة تقول:

إنت فين والشعر فين

ظالمة ليه دايمًا معاك

إنت ما بينك وبين الشعر دنيا

دنيا ما تطولها رلا جت. سخيا لك

أما معنى الشعر عندي حاجة تانية.

حاجة أغلى من خيولك، من فلوسك!!.



حلمى سالم

## الفراب واليمامة

رأى

ليست هناك غضاضة فى أن يخصص بعض الأثرياء العرب قسما من ثرواتهم لإنشاء مشاريع ثقافية أو مؤسسات أدبية، مثل العويس والبابطين والفقى وشومان وغيرهم . بل إنه من الواجب تشجيع هذه المبادرات الحميدة.

والأكثر من ذلك ، أنه ليست هناك غضاضة فى أن يمول بعض هؤلاء الأثرياء العرب- أو يساهموا فى تمويل- مؤتمرات أدبية أو ثقافية أو شعرية عربية، على ألا يفرض هؤلاء الأثرياء أنفسهم على هذه المؤتمرات التى يدعمونها باعتبارهم مفكرين أو شعراء ، بقوة السلاح أو بقوة الدعم المالى (بقولهم يعنى).

فى هذه الحالة يشعر المثقفون أن هذا الدعم دعم مشروط ، شبيه بالمعونة الأمريكية لدول العالم الثالث ، تلك المعونة التى تحدد للدول الممنوحة وجوه إنفاق المعونة وشركات تنفيذ هذه الوجوه.

هذا ما حدث ، تقريبا فى «مؤتمر الشعر العربى الأول» بمدينة فاس المغربية ، منذ أسابيع قليلة، حيث فرض بعض داعمى المؤتمر أنفسهم على جلسات المؤتمر الافتتاحية وعلى أمسياته الشعرية باعتبارهم شعراء ، بينما هم- فى عرف الشعر الحق- «تحت المتوسط» ، بل إنهم لم يكتفوا بذلك، بل فرضوا كذلك على المؤتمر شعراء آخرين ، من طرفهم ، دفعوا لهم تذاكر السفر والإقامة، بينما معظمهم- فى عرف الشعر الحق- شعراء «نصف كم» ، وهذه هى الحالة التى وصفها الكاتب والناقد السورى صبحى حديدى «هراثة الشعر و- دولار» .

ولا شك فى أن التنوع الشعرى الذى أراده هذا المؤتمر قد حمل حالة من التعدد الذى ندعو إليه فى كل مجالاتنا الثقافية . لكن هذا التنوع قد مال إلى الطابع التقليدى بما يوحى- على غير الحقيقة -أن الحياة الشعرية العربية الراهنة يغلب عليها التيار العمودى



القديم، وهو إحياء غير صحيح. وهنا يمكن القول أن المؤتمر يعطى صورة مضللة لواقع الشعر العربي الراهن. الأمر الذي دفع شعراء مثل أمجد ناصر ومريد البرغوثي وسيف الرحبي إلى الاعتذار عن عدم إلقاء الشعر.

عن جمال فاس وأهلها فحدث ولا حرج.

والحق أن المغرب هي من البلاد العربية التي تستطيع أن تحافظ على السمات التاريخية لمدنها المختلفة، مثل الدار البيضاء والرباط وفاس ومكناس ووجدة وغيرها. والمغرب في ذلك تختلف عن كثير من البلاد العربية التي تبرع في إفساد الملمح التاريخي والحضاري لمدنها العريقة.

أما اللقاء بالأصدقاء من الشعراء والنقاد العرب فهو مرة كل مؤتمر عربي في السنوات الأخيرة: سيف الرحبي وأمجد ناصر (الذين صاروا عضوين جديدين في مجلس تحرير «إضاءة ٧٧») وغسان زقطان وأحمد جبور ومحمد القيس ومريد البرغوثي والأصدقاء المغاربة: صلاح بو سرييف وإدريس الملياتي ومحمد بن بريك وغيرهم. وكان المكسب الأكبر بالنسبة لي هو الأصدقاء الجدد الذين تعرفت عليهم لأول مرة: الناقد السعودي الدكتور عبد الله الغدامي، الشاعرة السورية المقيمة بباريس مرام المصري، التي أهدتني النسخة الوحيدة منها من ديوانها الجميل.. كرزة حمراء على بلاط أبيض، صبحي حديد الناقد السوري المميز، المقيم بباريس، الذي تابعت مؤخرًا كتاباته النقدية وسعدت بقلائه وبروحه المصرية الخالصة (ونشر كلمته الهامة عن المؤتمر في هذا العدد). وكان بعض هؤلاء هم أصحاب مائدة العشاء في الحفل الختامي الأخير وهي المائدة التي غنت الأغنية النقدية الخالدة متوجهة بها إلى بعض الدخلاء:

«شعر إيه اللي أنت جى تقول عليه». وهى المائدة نفسها التي أرسلت رسالة غنائية نقدية إلى بعض الحاضرين تقول بلسان عزيز عثمان: «بطلوا ده واسمعوا ده، يا ما لسه نشوف ويامه

القرب يا وقعة سودا بجوزوه أحلى يمامه»

اليمامة: هي فاس، أو الشعر.

والغراب: هو الشعراء الذين حولوا المهرجان -الذي بذلت السيدة لويزا بولبرس جهداً جباراً في تحضيره- إلى حلقة ذكر ومديح حتى أن الكثيرين منهم ألقوا العديد من القصائد العصماء في مدح فاس، وتعجب: متى كتب هؤلاء هذه القصائد: هل في الطائرة المسافرة إلى المغرب؟ هل قبل العشاء مباشرة؟ هل في «التواليات» قبل الافتتاح؟

ولم يكن ينقصنا سوى أن يصبح صاحب البلاط بكل شاعر منهم: أعطوه ألف دينار!.



# عفاف عبد المعطى

## حديث الجنود

### وتعدد الأصوات السردية



الرواية جنس أدبى فنياً زاهر بالمعانى والأحداث والشخوص التى تجعل صاحبها دائم المحاولة لإخراجها بصورة تتوافق مع طبيعة تكوين وفنية هذا الجنس، وقد صاحبت السنوات الأخيرة نشاطاً خاصاً فى مجال السرد، ظهر فيها جيل من الروائيين الشباب الذين حملوا مقدرة خاصة على ممارسة الكتابة خاضة المعبرة عن قضايا آنية معيشة قارة فى المجتمع العربى عامة والمصرى خاصة.

من الروايات الحديثة الظهور والتى حملت هما خاصاً رواية حديث الجنود للروائى سعد القرش، وربما الروايات بشئ من جراءة التناول وحساسية الموضوع الذى تندّ عنه الرواية، والتى افتتحتها بتأكيد أنها من نسج خيال، وانتفاء علاقتها كلياً وجزئياً (أسماء - أماكن - أحداث) بالواقع.

#### ما قبل النص:

إن القارئ لرواية حديث الجنود يتبادر إليه - من أول وهلة - أنها تجربة حقيقية مورست فعلياً، ومن ثم تم التعبير عنها - بوصفها قصة - سرّداً داخل طيات الرواية. إن تجربة الحياة العسكرية تجربة خاصة بمن فيها من أشخاص وما فيها من أحداث تحمل لحائضها - دائماً - ذكريات خاصة بما فيها من لغة طائفية دالة عليها يكتسبها صاحبها بالممارسة ويفهمها القارئ داخل النص من خلال متابعة الأحداث.

#### عالم القصة الداخلى

تبدأ القصة بوصف الواحد الذى يعبر عنه الصوت السارد بأنه (وحده) مكررة على مدار الرواية بصورة تبدو حاملة للوحدة التى يعانىها كامل عبد الصمد والتى تصف حالته عند نهاية الخدمة العسكرية، فيكشف السارد عن مرارة تلك الفترة بحديث الشخصية إلى نفسها مستفهمة بصورة . تظهر قباحة تلك الفترة من حياة البطل «أين عدة الخلاقة» هل سرقتها



الأوغاد إبداء للمساعدة المراوغة ، أنت نفسك لا تريد الاحتفاظ بذكرى » ص ١٣ . ثم تبدأ القصة الفعلية من لحظة استرجاع لما قبل شهور بعيدة عندما التحق كامل عيد الصمد - الحاصل على المؤهل العالي - بالخدمة العسكرية فنصحه صديقه بإلقاء المؤهل العالي على بوابة المعسكر ، ثم يصور الراوى ما آل إليه حال كامل عيد الصمد الذى طمس الأفول ملامحه ، وصار فرداً ضمن قطع فى وادى النيل كناية عن الجيش . وقد حفلت الرواية عبر جزئياتها السبع بالكشف عن الأحداث التى لا تدور فى مدار واحد ، بمعنى أنه إذا كانت الخدمة العسكرية هى المنوط بها الحدث ، إلا أن الحدث متذبذب بين الشخصية والأخرى ، أو تملط الأحداث على رواية بعينها ، إلا أنه - أيضاً - فى الرواية تحريرة خاصة جزئية - قد تكون صادقة عن علاقة القيادات فى الجيش مع العساكر ، كيف يتم التعامل بين أفراد الجيش حسب الرتبة التى يحملها كل منهم إذ كلما الرتبة زادت السخرة من الكبير تجاه الصغير من أعلى رتبة إلى الصول وأخيرا العسكرى ، كما كشفت الألفاظ النابية التى حفلت بها الرواية والتى تؤمن بصدقها عن تعضيد أسلوب السخرة الذى يمارس داخل كتائب الجيش .

يسير السرد داخل الرواية علي هدى واحد ، وفق خط الراوى وأسلوبه فى الحكى والذى يكشف عن كل شخصية داخل الحدث بطموحاتها وأحلامها وأجزاء من حياة هذه الشخصية لكى يستبينها القارئ ، لكن الراوى العليم - الفوقى للأحداث - يلجأ إلى قطع السرد ببعض الجمل الخاصة من الحكايات التى يحكيها ، مثل استفهام البطل - كامل عيد الصمد - المروي عليه التى تستفهم منه نفسه بعد ما لاقت من هول الجيش « ألم يتنبأ لك الضابط بلال بالبهذلة ، كامل عيد الصمد وش مشاكل وسجون » كذلك ضمن الاسترجاع على الاسترجاع - حيث الاسترجاع الأول خاص بالرواية ككل والاسترجاع الثانى عندما قال عم بوجى الصول للبطل كامل عيد الصمد « فلوسك فى جيبك طول مدة خدمتك ، لاحق لمخلوق فى الاقتراب من ثلاثة : شرفك ، وفلوسك ، ومهمساتك ، إنما غير ذلك .. هه ، ذلك القايش فى البنطلون » ورباط البيادة فى عيونها ، تمام .. أنت الآن » عسكرى ص ١٤ . إن مثل هذه العبارات التى تقطع سرد الراوى الطولى وتعرج به إلى نحو آخر من الحكى تنحو إليه القصة كى يتأكد فعل الحكى الذى يمارسه الراوى ، كى نخرج من سطوة الراوى فى الحكى لتلقفنا شخصية من الشخصيات تحكى نفسها عبر حدث مؤثر فيها ، فنجد الرحلة الثانية التى يذهب فيها كامل عيد الصمد إلى سيناء واصفا مدى الشوق إليها ، معضدا الحكى بتحول الضابط بلال إلى حاك يتداخل حكيه على حكي الراوى ، وكأن الحكى يأخذ صورة دائرية من الراوى صاحب فعل الحكى الأساسى الذى يطغى عليه حكي الشخصيات لتأكيد الأحداث ، إلى حوار الشخصيات لتأكيد المواقف ، يتحول الضابط بلال إلى راو عندما يوصى كامل عيد الصمد بأرض سيناء خيرا فصورا صديقة - أثناء وجودهما فى فرقة استطلاعية - الذى أشعل الكبريت لإشعال سيجارة لإشباع الكيف الذى حبك الآن وفقد على أثر ذلك حياته عندما كانوا - الفرقة



الاستطلاعية - يزرعون الأنعام في أرض سيناء فصار مستهدفا وزملاؤه ودفنوا حياتهم جزءا إشعال الثقاب ، وبالتالي هذا الحدث جعل بلالا يتحول هو الآخر إلى حاك عندما يسترجع لحظة ذهابه الأولى إلى سيناء والتي تجعله ينبش في الذاكرة عن حكاية المدرس عندما وعدهم برؤية دبابة موسى ديان.

يسير الحكى داخل الرواية على تيسمة واحدة هي تصوير الحياة العسكرية من حيث خصوصية التجربة فيها ، من خلال شخصيات متباينة لكل منها فعله الخاص خارج المعسكر ودخله ، وقد صاحب القص لغة خاصة تنم عنها عبارات شعرية صيغت برشاقة داخل الرواية ، فتبدأ جزيئة في الرواية بهذه اللغة « وحده ، يطفى عطش روحه بما ، التمني كلما مرت لحظة ، أضافت طبقة صدأ إلى سيف الوقت ، يزداد شعوره بالجفاف ، يجاهد الشمس للإنفلات من جفن الأرض » ص ٧١ ، إن هذه العبارة تظهر ما تنعم به الزاوية من لغة تشبيهية بليغة تكشف عن مدى ما يعانسه المندى من حاجة إلى الماء والتي تسقط - الحاجة إلى الماء - على شعوره الداخلي بالجفاف ، فهو الجفاف البدني من الماء وهو الجفاف الروحي داخل المعسكر من كل ما يشيع الروح ويطفى غلتها .

أما عن الحدث الوحيد المزمّن داخل الرواية والتي أتصور الحكاية وقد صيغت من أجله وهو مساندة الجيش المصرى للسعودية حماية من بطش العراق والتي تأكدت أيضا بأخبار ومانشات صدرت عن جريدة الأهرام في أغسطس وأكتوبر عام ١٩٩٠ ، كما انتهت الرواية بحدث آخر حقيقي « قالت إذاعة إسرائيل :

بدأت أجهزة الأمن المصرية إجراء تحريات سريعة واسعة عن عدد من ضباط الشرطة السابقين والحاليين وعدد من الشخصيات السياسية لتحديد مدى ارتباطهم وعلاقتهم بالنظام العراقى ، بعد أن توافرت معلومات لدى أجهزة الأمن المصرية تفيد حصول بعض الشخصيات على أموال من النظام العراقى ، كما تجري الآن دراسة حول إعادة النظر في إقامة بعض الشخصيات الفلسطينية في مصر » ص ١١٦ . وكذلك أشارت القصة إلى حدث آخر :

« في صفحة من الأهرام ٢٤ أكتوبر قرأ كامل من حيث لا يراه أحد : البحث في عدة اتجاهات لضبط الجناة في حادث المحجوب ، وقال عبد الحليم موسى إن الأجهزة لم توجه حتى الآن الاتهام لجهة أو عناصر معينة » ص ١١٧ .

لتنتهى الرواية يعود على بدء ، أى بعودة الحدث إلى بدايته وهو خروج كامل عبد الصميد من الخدمة العسكرية ، وفي لغة شعرية زاخرة ككل الرواية يصف الراوى خلجات نفس كامل وهو بدوع سخرة الحياة العسكرية محدثا عن أخباره « الآن ، ها هي شمس يوم جديد تسمو ، دحك من حلاقة ذنك ، كل الطرق أسفلت ، كل الأوقات نهار ، بعد ساعتين تصل إلى القناة ، تشرب الماء البارد والشاي في الاستراحة ، تضع ساقا على أخرى » ص ١١٨ . إن هذا الوصف الذى تنتهى به الرواية يوضح تحول شخصية كامل عبد الصميد من التشاؤم والتقد للحياة العسكرية إلى التباهي بالنفس والوجود العسكرى ذاته ، ومن ثم رؤية كل شئ في صورة أخرى ، حيث النهار وكل شئ في الكون صبح .



## ظهور الشخصيات

تعرض الرواية الواحدة بين ثناياها للإجادة والإخفاق ، فعلى الرغم من الظهور المبني/ المبشر ببعض الاطمئنان لشخصية كامل عبد الصمد واعتبارها مدار الرواية ، إلا أن مجريات الأحداث أوضحت مدى تسطيع الشخصية وسليبتها ، إذ إنها -للحق- وصفت بالحساسية العالية لبواخلها أو للمحيطين بها رغم وجودها- دائماً- موصوفة من الراوى- وحدها ،ومن ثم بدايات بعض المقاطع بالمبتدأ (وحده) الذى يدل على الوحدة والتوحد فى آن، فهو الوحدة مع النفس من جانب والتوحد مع النفس والانعزال عن الآخر من جانب آخر، كما مثلت له عدة الحلاقة أيقونة (إشارة) خاصة دالة عليه ، يصارع وجودها وجوده داخل أحداث الرواية، فهو فى مهاد الرواية قبل الجزء الاسترعاجى يفتقده ومع بداية الرواية يجدها ويتبادلها مع الزملاء. ويفتقدها مرة أخرى «لماذا اختفت عدة الحلاقة» ص ٣٩. حتى نهاية الرواية وكامل عبد الصمد تواجه مرتبط بتواجد عدة الحلاقة التى يفرد لها الراوى بداية الحديث فى الجزء الأخير من الرواية «سقطت عدة الحلاقة فى عنق البيادة ، بين سريرين ، فتسلق فأر عنق الفردة الأخرى، أمالها، نظر فى كل اتجاه ،تجنباً لقطعة تشمش فى القفزات الزجاجية ، انغrust قدم القطعة فى الموس، تابع كامل رشاقة المطاردة ، والهروب ، نط الفأر فى عبه التتقط الموس وعليه الدّم ص ١٠٩. إن هذا الصراع الوهمى بين القط والفأر بسبب تواجد تواجد عدة الحلاقة ، ابتدسته الراوى كى يعطى بعداً آخر من أبعاد الوجود الفعلى المهم لعدة الحلاقة الذى يجلب مصداقية خاصة لتواجد عبد الصمد نفسه. إلا أن بعض الشخصيات قد حظيت ببعض الاهتمام والإجادة الأسلوبية من حيث الصياغة الفعلية لها داخل الحكى، حمدي الشاعر- مثلاً- الذى يصاحب ظهوره فى الحدث مقدمة تبيّن أنه شاعر يجيد الشعر ويبحث عنه «سرح مع الألفاظ يبحث عن القوافى:

دم ونار ودانات ليس يطفئها

رغم الزمان ضميرى الذى احترقا

والحرب فى عرف الأقولم مهزلة

لم ينج منها كبير إلا إذا احترقا» ص ٢٥.

ثم يتحول حمدي إلى صوت سردى متحدث داخل الرواية يقطع سرد الراوى ليقول «ساعات الخدمة كادت تنتهى ولم أتم القصيدة ،ماذا يقولون فى القاهرة؟ ينتظرون قصيدة البارود والنار والجبل، ثلاثة أبيات فقط: كأنها فى هدير الرمل عاصفة» ص ٢٥.

ثم يقطع صوته الشعرى صوته السردى «هذا رائع أين الشطر الثانى؟ مجنونة..

ماذا تفعل العاصفة المجنونة؟.. آ.. ممكن:

مجنونة تلقى بالأعمار فى الأفق

مستحيل ،ملعون أبو الشعر، والخدمة والسلاحليك» ص ٢٥.

إن الجزء الثانى من الرواية تعلقه شخصية حمدي الشاعر بوصفه صوتاً سردياً معبراً عن نفسه، إما من خلال وجوده التاريخى أثناء فترة الخدمة العسكرية ،أو وجوده باعتباره شاعراً



يبحث عن لحظة الإلهام وسط ركام أوامر القيادات. في الخدمة العسكرية.

### التنصيص Textualisation.

يطلق هذا المصطلح على بناء الجمل والفقرات في النص:، وفي حديث الجنود هو الطور الثاني من الكتابة، بمعنى تقديم النص بعناصره البدائية أولاً عن طريق التنوع في الكتابة والإسهاب فيها، وتحل محل أسلوب الطور السابق في الكتابة جمل حقيقية تتشكل على الصفحة بكاملها، بين السطور ومع مختلف أساليب صياغة الحدث، ويطرأ تحول خاص عند نقطة محددة تتعاقب فيها طرائق الكتابة لتصيع جملة سعدا القرش مصاحبة دائماً للاسترجاع، وداع كامل للكتيبة بعد انتهاء الخدمة، صاحبه استرجاع الراوي ل بدايات وجود كامل في الخدمة العسكرية، ثم حمل كامل لما ناء به جسده من مهكات صاحبه استرجاع لوصايا عم هوجي بعدم اقتراب أى مخلوق من شرفه وماله ومهماته وفي الآن ذاته استرجاع خاص بتوزيع العمل بين الجند صاحبه قطع السرد على صوت الشاويش الشارح لكيفية العمل «جمع أعقاب السجائر من أرض الطابور الرملية، ثم ترحيفها ببطاطين مثقلة بالرمال .. إلى جانب ترتيب أسرة الضباط والصلوات وكس زبالتهم ومسح بصاقهم وإعداد الشاي» ص ١٦. ثم حدث الضابط بلال- وكلها أحداث حملتها صفحة واحدة من خلال الاسترجاع وقطع سرد الراوي وتداخل الشخصيات على السرد -الذي وصف وجوده بسيناء- حالما فقد صديقه الشهيد، بل يتبع هذا أيضاً استرجاع البطل- كامل عبد الصمد- معبرا عن تواجده فترة طفولته في رحلة إلى سيناء وسط هتافات.

موشى ديان الهش الهش  
ضرب مراته بطبق المش.

.....  
إيكا إيكا إيكا

حنطلع دين أمريكا

ماتخافش يا سادات.

دا كله لعب بنات.. ص ١٧.

لينطبق أسلوب التنصيص على الرواية كلها، يتساوى فيه- ويصاحب - الاسترجاع مع الحدث الأساس، ودخول الأصوات السردية للشخصيات مع صوت الراوي.

إن رواية حديث الجنود للروائي سعد القرش لا شك تحمل فكرة جديدة صيغت بإحكام دون نهاية، وإن حاولت الرواية التنوع في أحداثها وإقحام وقائع سياسية حقيقية على الحدث بقصد إكسابه غزارة خاصة أعطى للرواية صيغة وثوق وثبات ولئن كانت هي الرواية الأولى فهي الأذنة بتوالى أعمال أخرى تفوقها حساسية وتخرج موهبة الروائي الأسلوبية التي ظهرت -لا محالة- مع عمله الأول.



# كمال رمزي فيلم «الأخر» الاستنساخ وحده .. لا يكفي

سينما

شاهدت «الأخر» ثلاث مرات، وفي كل مرة تطاردني إحدى القصص التي تروى عن الفنان الأسباني الشهير، بابلو بيكاسو.. وأجد أن مفزاها ينطبق تماما علي فناننا الكبير يوسف شاهين، مع بعض الاختلافات في التفاصيل. وعندما بدأت أكتب عن الفيلم، حاصرتني القصة حصارا محكما، فادركت أن سرها لابد أن يتم، بغية التخلص من أغلالها، ويهدف الاستفادة من دلالتها التي قد تلقى ضوءا على «الأخر».

تقول القصة أن أحد عشاق فن بيكاسو، اشترى لوحة موهوبة بإمضائه، وبها معالم أسلوب التعبير الجريء عن العنف: الأجساد المهمشة والوجوه المشطورة والعيون المفتوحة على آخرها، وقد أكتست نظرتها بالدهشة والهلح.. لكن هذا العاشق -المشتري- لم يزرع للوحة، وانتابه الإحساس بأنها مزورة. حملها وذهب بها إلى البائع، وكان صاحب مطعم في قلب باريس. ولما استمع البائع إلى شكوك العاشق، هدا من روعه، وأكد له أن اللوحة، المرسومة بالفحم، إنما هي بقلم بيكاسو.. عاد المشتري إلى بيته وأخذ يتأمل اللوحة، وقضى ليلة مفعمة بالسرور والهواجس، فما أن يقتنع بأن اللوحة لبيكاسو فعلا، حتى يتتابه اليقين بأنها ليست له.. حمل اللوحة مرة ثانية وذهب لصاحب المطعم الذي أخذ يشرح للمشتري كيف تتجلى في اللوحة تلك التداخلات في الأجساد التي لا يمكن لأحد أن يرسمها، على هذا النحو، سوى بيكاسو.. عاد الرجل إلى بيته مطمئنا.. لكن بعد لحظات تعرض العاشق لموجات مؤلمة من الشك، وفي الصباح، ذهب للبائع وقد تمكن منه الغضب.



.. عندئذ اصطحبه صاحب المطعم، ومعهما اللوحة، وتوجها إلى شقة يابلوبيكاسو، ولما عرضها عليه المشكلة، طلب أن يرى اللوحة .. ومقب نظرة خاطفة قال:  
- لا إنها ليست لوحتي ! .

وقبل أن يسك العاشق بخناق المخادع، انفعل البائع وأخذ يذكر بيكاسو باللييلة التى رسم فيها اللوحة ، وكان يجلس معه ، حول المائدة، جان كوكتو وسلفادور دالى، بل سرد عليه أنواع الأطعمة التى تناولوها ، والحوار الذى دار بينهم من ناحية ، وبين صاحب المطعم- من ناحية ثانية، وكيف رسم بيكاسو اللوحة فى ربع الساعة ، ومنحها للمطعم ، هدية ، نظير الخدمة الممتازة التى قدمت لهم.. استمع بيكاسو للكلام ، من دون انفعال ، ونظر إلى الصورة ليعلق ببساطة:

-نعم، نعم أنكر هذا كله .. وأنا بالفعل رسمتها .. ولكن من قال إن بيكاسو ، أحيانا ، لا يزور لوحاته .. لقد زورت هذه اللوحة، لذا فإنها ليست لوحتي.

### دوائر .. متوالية

«الآخر» ، يشبه أفلام يوسف شاهين ، فيه الكثير من مواصفات أسلوبه، بل تكاد بعض أجزائه ، ومواقفه ، تتطابق ، أو على الأقل تصاكى ، شذرات من أفلامه السابقة: أبطال «الآخر»- من ذلك النوع القلق، المتمرد، المتصادم ، الذى يتأجج بالطنوحات والرفجات ، والذى إذا أراد فعلا ، لا يهتبه عواقب الأمور ... ومشاهد الفيلم تتدفق بسخونة ، فالمونتاج يتسم بقدر كبير من السرعة ، يشعر أنك أنه يلتهث مع حركة الكاميرا اليقظة ، الششطة ، التى لا تهدأ ، وتتوافق مع حيوية شخصيات الفيلم ، سواء من الناحية النفسانية أو المادية، فإلى جانب التحولات الانفعالية عند الجميع ، ثمة انطلاقاتهم البدنية فى المكان ، سواء كان صحراء مفتوحة أو حيزات مغلقة... ولا يخلو «الآخر» من خيال جامع ، وغموض يصل أهد الإبهام، كما يأتى صوت ماجدة الرومى الصداح، ليغلف العديد من المواقف بسحره الخاص.

لكن مع هذا ، فإن «الآخر» ، بالنسبة ليوسف شاهين، وعند عشاق فنه ، مثل لوحة بيكاسو المزورة !.. فيه شئ ما ناقص، غمين أصيل، وينضج بالتصنع الحكم أكثر مما يفصح عن روح مبتكرة، ويبدو فى لعانه وكأنه يعكس ضياء بعض أعمال يوسف شاهين السابقة



، من دون أن يكون له توجه الخاص.

يبدأ «الآخر» ببطل الفيلم «آدم» هانى سلامة ، فى بلاد العم سام ، مع صديقه الجزائرى. كل منهما يعد رسالة جامعية ، تتعرض للتطرف الدينى فى بلديهما.. يلتقيان المفكر الفلسطىنى ، إدوارد سعيد، بإحمه ودمه وأفكاره ، وهذه هى المرة الأولى التى يظهر فيها مفكرنا الكبير ، على الشاشة ، ويتحدث عن أمه فى أن تتسع القلوب لتشمل بعضها بعضا ، وأن تتلاشى كلمته «أنا» و«أنت» و«هو» ، وأن تحمل مكانها كلمة «نحن» .. ويبدو الفيلم ، كما لو أنه يرد ، بالواقع ، على هذا الأمل.

وبينما يعود الشباب الجزائرى إلى وطنه ، يعود صديقه المصرى إلى القاهرة ، حيث يلتقى الصحفية «حنان» ، حنان ترك ، ويقع فى غرامها منذ اللحظة الأولى.. وكعادة يوسف شاهين ، يضع أبطاله فى قلب أكثر من دائرة.. وهنا يضع آدم و«حنان» فى دائرة الأسرة ، ثم فى دائرة الوطن ، وأخيرا فى دائرة العالم . وإذا كانت دوائر يوسف شاهين السابقة تلقى بضوئها على أبطاله ، بقدر ما يضيئ هذه الدوائر ، فإن دوائر «الآخر» تعانى من ارتياك شديد ، والفتعال يتجه إلى المغالاة حيناً ، والرموز المباشرة حيناً.

أسرة آدم «مكونة من الأم ، تؤدى دورها نبيلة عبيد: امرأة قوية ، صعبة الراس شائها فى هذا شأن معظم شخصيات شاهين النسائية.. ولكنها هنا قد تكون أكثر نهما للسيطرة والنفوذ والمال. تحب ابنها حبا فى مستوى الشبهات . تنام إلى جانبه فى فراش واحد وتداعبه على نحو مريب. مريض . والأدهى أنها تحكى له ، ولنا ، كيف قام والدها بمعاشرتها معاشرة الأزواج بعد وفاة الأم.. إن «الآخر» يميله النزق نحو «الفراشبية» ببتعب عن المنطق القابل للتصديق .

فى المقابل ، يلجأ «الآخر» إلى ما يقترب من الرموز الغليظة ، عندما يطلق اسم «بهية» على والدته «حنان» ، تؤدى دورها ، لبلية ، ويزعم -استكمالا للرموز- أنها تزوجت من رجلين. أحدهما استشهد فى حرب ١٩٦٧ ، بعد أن أنجبت منه طفلا كبير ، وذهب إلى أفغانستان ، وعاد متطرفا ، يتهم الجميع ، بمن فيهم والدته الطيبة «بهية» بالكفر والإلحاد .. والزوج الثانى ، الذى أنجبت منه ، «حنان» لقى مصرعه فى انتفاضة ١٩٧٧ الشهيرة . والفيلم بهذا القسر فى التوثيق يكاد يقول «والله العظيم .. إن «بهية» ما هى إلا مصر» .



أما الدائرة الأوسع ، دائرة الوطن، فإنها تعبر عن صراع مستتر، بين من يملكون ومن لا يملكون والدة « آدم » ، بوالده -محمود حميدة- يملكان منتجعاً فى سيناء .. وبصرامة ، يستغنى الرجل عن نصف العمالة ، رافعا شعار «أنا لست جمعية خيرية» ، وهو مثل زوجته ، نصف رجل أعمال ، ونصف محتال... يحاول تنفيذ مشروع «مجمع الأديان الثلاثة» الذى تحدثت عنه الصحافة طويلا، ويفكر فى تجميع أكبر قدر من التبرعات،كى يختلسها. بالطبع ، فهو يعلم تماما أن المشروع وهمى ..وفى المقابل،على النقيض من اللصوص البلبلى الأناقة ، ثمة الشرفاء، تمثلهم «حنان» ، الصحفية، التى تطمح إلى فضح «عصام بك» -عزت أبو عوف- شريك محمود حميدة فى المشروع.. بالإضافة إلى مهندس غريب الأطوار، شهرته بلغت الأفاق ، ينتمى إلى الفقراء برغم وضعه الطبقي، فهو يصير على إقامة بيوت لتضررى الزلازل بينما يريد شقيقه -حميدة- أن يتولى رسم «مجمع الأديان» الوهمى. وينساق المهندس إلى رغبات شقيقه. وعندما يدرك الحقيقة ، يثور ، ولا يتورع ،فى موقف لا يصدق، أن يحرق شيكا بخمسة ملايين من الجنيهات.

وأخيرا ، تأتى الدائرة الثالثة: دائرة العالم ،الذى تسيطر عليه الولايات الأمريكية ،تحت عنوان ما يسمى بـ«العولة» .وفى مشهد تسجيلى ، يتابعه بعض أبطال الفيلم على شاشة التلفزيون، ينطلق صاروخ أمريكى-ليخترق مبنى ضخماً ، بنعومة مدمرة إن صح التعبير .. وإذا كانت القوة الباطشة هى ذراع الولايات المتحدة ،فإن الذراع الثانية تتمثل فى الهيمنة الاقتصادية التى تعتمد على المفسدين فى العالم الثالث ..وفى مشهد كاريكاتورى ، حول مائدة رجل الأعمال محمود حميدة وزوجته ، وتضم بعض الأمريكين ، يقف «عصام بك» ممسكاً بكأس قائلا «فى صحة العولة» ! وهى جملة تعتبر ذات مغزى ساخر ، لا يمكن أن يتفوه بها أحد المنتفعين بما يسمى «نظام العولة» .. إن مشكلة دوائر الفيلم تأتى من كونها أقرب إلى المعادلات الفكرية ، تنوالى بطريقة هندسية ، وتكاد تخلو من عقوبة وانسياب الفن الجميل .. وتعتمد المعادلات الفكرية لتشمل مجمل شخصيات الفيلم، حيث تبدو أقرب إلى الأفكار المتحركة ، الصادرة من عقل واحد ..وتتحدث بلغة مؤلفها ، فيصل الحوار إلى درجة مدهشة من التكلف، والتشابه ،حتى فى أكثر اللحظات حميمة وخصوصية، فعندما يقبل « آدم » حنا» ، يقول لها «كنت سأصاب بالإحباط لو لم



أفعل هذا»، فتجيبه «وأنا سأصاب بالإحباط إذا لم تفعل هذا ثانية».

### ارتفاع .. وهبوط

إدارة المثّلين ، ولساتهم الإبداعية جعلت «الأخر» أقل وطأة : حنان ترك، فى انطلاقاتها، ولغاتنا المنتبهة ،وتوقد نظراتها، وحركتها السريعة، ويقلتها الانفعالية ، تعبير عن جيل لا يعرف الاستسلام ، ولن يتنازل عن حقه فى الحياة.. هانى سلامة ، بوجهه المشرق ، وأدائه السلس، يخطو خطوة واسعة للأمام ،لولا مشاهد البداية حين يفتح عينيه بشدة، على طريقة عمر الشريف فى « صراع فى الميناء »..وفى مشاجرة نبيلة عبید ،مع زوجها محمود حميدة ، يصل الإثنان إلى مستوى مميز من القدرة على التعبير: نبيلة، تفتش الأرض يائسة، تقلب صور فوتوغرافية من أيامها الخوالى وما أن ترى زوجها حتى يتحول اليأس إلى شراسة فهو -عندها- مثل كل الرجال ، بمن فيهم كلينتون شخصيا ، الذى نراه متجهما على شاشة التلفزيون عقب تفجر فضيحته، مجرد كائن جنسى.. ومن ناحيته ، يبدى محمود حميدة ، بهارة ، قدرا غير قليل من الهلابة تجاه الجيشان الأنفعالى لزوجه ، فالواضح أنه يحس بالملل تجاهها. أو على الأقل ، لم يعد يكثر بها.

بعيدا عن الرمز الفج لشخصية «بهية» ،أدت لبلبة دورها كأم ، بشفاقة رقيقة، فقلبا يخفق مع قلب ابنتها، تفرح من أجلها على نحو أعمق من فرح صابغة الشان ، ويمتلئ قلبها بعزيج من الأسى والغضب نحو ابنها المتطرف، والأجمل :دموعها الرومانسية التى تسيل مدرارا عندما يغنى لها، عريس ابنتها، إحدى أفنيات عبد الحليم حافظ.

حسن عبد الحميد ، الذى يقوم بدور المهندس الشريف، ممثل من النوع النادر، يلخص العديد من الانفعالات المتباينة، بنظرة واحدة. إنه يعرف تماما فضيلة التركيز والاختزال والاختصار. يذكرنا فى إدارته لخسارة قضيته ، بممثلنا الكبير محمود الميحيى، عندما ينطوى على نفسه حين يقتنع بأنه مهزوم فى «إسكندرية ليه» والعديد من أفلام يوسف شاهين .. وبينما يحقق أحمد فؤاد سليم بفال «حنان- الطيب» نجاحا جديدا ، يثبت الوجه الجديد، أحمد توفيق فى دور الشاب المتطرف بدارته كمثل سيصبح له شأن. لكن ، إلى جانب تواضع مستوى الحوار ، أدت بعض المواقف للخللة تارة ، والمتكلفة



تارة، في السيناريو الذى كتبته يوسف شاهين مع خالد يوسف ، إلى هبوط مستوى الفيلم إجمالاً على العديد من الأجزاء.. وآية ذلك لقاء نبيلة عبيد مع الشاب المتطرف ، عبر « الإنترنت » فى باريس، فى مطعم بالدور الثانى ببرج إيفل ، حيث تدور بينهما ثرثرة حول نساء باريس اللاتى يتمنى المتطرف أن يقضى عليهن! .. إن هذا المشهد، وغيره ، مثل مشهد مقتل صديق « آدم » الجزائرى، لا يدخل فى باب « الفانتازيا » ، ولا ينتمى للواقعية ، ولكن مجرد شطحات شاهينية غير محمودة. عندما تشكك نبيلة عبيد فى أن يكون « آدم » من صلب زوجها ، محمود حميدة ، وتتساءل من ذا الذى يملك اليقين بأنه ابن والده الرسمى، يبدو الكلام ، بالموقف كله ، متوقفاً ، مكرراً ، لا طرافة فيه ولا خصوصية له.

مع المصور القدير ، محسن أحمد ينهض يوسف شاهين بالفيلم ، خاصة فى مشهد الحفل الديدع ، سواء بطابعه الأرستقراطى أو الشعبى ، الذى أقيم بمناسبة زفاف « حنان » لـ « آدم » ، حيث التوزيع المبهج للإضاءة ، وحيوية الرقصات ، وتدفق إيقاعات الطبول بعد اتسياب أنغام الكمنجات.. لكن هذا النهوض يتحول إلى تعثر شديد، المرة تلو الأخرى.. فجأة ، تطالعنا نبيلة عبيد ، أمام هيكل كنيسة ، طريخة الأرض ، وإلى جانبها رجل بملابس كهنوتية، والإثنان متباعدان ، ينتفضان كما لو أن كلا منهما فى كابوس .. هكذا مشهد لا سياق له ، ولا يمكن أن نفهم مغزاه ، لو كان له مغزى.

تأتى النهاية كمحاكاة ملفقة لنهايات العديد من أفلام شاهين ، فبناء على مكالة نبيلة عبيد ، المتأمرة ، لأحد المسئولين ، تكشف فيها مكان الإرهابى ، تتوجه سيارات الشرطة نحو الوكر ، حيث الشباب ، مع رجاله ، فى شقة صغيرة ، ضيقة ، ومعهم « حنان » ، التى تم استدراجها إلى المكان .. وسريعاً ، يحضر « آدم » ، ويلحق به والده .. وتندلع مذبحة . الإرهابيون ، من الشرفات والتوافذ ، يملأهم البيضاضء واللحى ، يتبادلون إطلاق الرصاص مع الشرطة .. وأبل من الرصاص يصيب « آدم » و« حنان » ، التى تطلب من صديق مساعدتها على أن تضع كفها الدامى فى كف حبيبها .. وعلى هذا النحو الذى يريد الفيلم أن يجعله مؤثراً ، يلغز المصبيان أنفاسهما الأخيرة . وفى ما يبدو أن يوسف شاهين أحس أن هذه النهاية المصطنعة ، لاتقارن بنهايتي « عودة الإبن الضال » الساخنة ، أو نهاية « الأرض - المؤثرة ، لذا أخذ يدير الفيلم حول نفسه ، فأخذ يقدم لقطات لمرح الحبيبين ،





تتقاطع مع نبيلة عبيد التي تسيّر وحيدة، فوق أحد كبارى مدن العم سام.  
« الآخر » مضطرب المستويات ومشوش الرؤية، مهوّر بتوقيع يوسف شاهين، قد  
يشبه أعماله، لكنه بالتأكيد، ليس من أفلامه .. الأصيل.



## أربع قصائد فى الحرب وثلاث قصائد فى الحب وقصيدتان فى الموت وقصيدة وحدها

السماح عبد الله

### ١ - سلام

اليوم صالحت عدوى  
أكلت من طعامه، وشربت مائه، وأسندت إلى الجدار بند قيتى  
وكننت كلما مررت فى الطريق فى رواحى أو غدوى  
ورأيت رايتى كمزقة من القماش ليس فيها نقط من دم أجدادى  
وسمعت صوتى فى المدى أقوله ولا يدوى  
ينكسر الهواء فى أصابعى وينهض الملح الثقيل فى فمى  
، وينكرونى  
، أبى وأختى.

### ٢ - الرجل بالغليون فى مشهده الأخير

واقف مثل تمثال تلج  
والعزايا يظنوننه حجراً  
كلما مر قدامه واحد ظننه يتيبس أو يتلبس - زيفاً - رداء الحريق الذى  
يتوهج  
غير أن الذين أتوا كالمواعيد والناس قاعدة تتفرج  
صوبوا فى اتجاه تجمده شمسة قنءاعى كما يتداعى ابن آدم لما يفاغله  
وقته وهو فى زيه المبتهج.



### ٣ - صورة لحامل البندقية

يتمشى على درج يتصعد وهو يكور فى خطوة الأرض والناس والمنخل  
يمضى كأن هو فى موعد  
وجلال من الزهو يخطقه  
، وكثير من الطير ينقر أكتافه ويعرفه سكك السير  
، حتى إذا مضى فى اتجاه الممرات تشهق هذى المدائن عارفة خطوة.

### ٤ - كلام عن عبد الرحمن الداخل

ذلك المشهد الحلو لا يتكرر يا ابن القصائد  
فاقبض على وردة الروح قبل نزول الصقور إلى جسمك المتيسر  
وأشر باتجاه بعيد إلى طلل عربى  
وادع أسلافك الشعاعين لكى يقفوا لحظة للبكاء على الأندلس  
جرهم من خيام المديح ومن صولجان السلاطين  
واستأذن ابن زياد لتأخذهم نصف يوم وتدخلهم خيمة لرائاء الجميلة وهى  
تراقب  
، هذا الجمال الذى يتسرب بين دقائقها ويمر بطيئاً على خلل الزمن المندرس  
ذلك المشهد الحلو لا يتكرر يا ابن الدم الضال  
يا ابن الهواء المقدس.

### ١ - غرام

أسوق عليك القصيدة أن تخزنى كسر القول لى  
، إن أتيتك ذات صباح  
مقلتاى فدادين فرح، وكفاي معدودتان بجرح، وقولى هطال بوح  
وخطوى مياح  
وجيوبى محشوة فتنة وغراماً  
أسوق عليك القصيدة إنى غدا سوف أكمل عشرين عاماً  
سوف أبلغ عشرين موتاً وعشرين أغنية تترقرق نازفة بالجراح

### ٢ - العاشق

يمر كأن لا يمر  
ويقطف من جرحه وردة كل صبح ويقذفها لهواء إذا ما تداعى  
، رأيت الطريق منقطة بدم لا يرد الكلام  
، وليس له أى يستدل بها رجل آخر من قبيلته  
، وإن ابتدأ الصيف يصفر فى شجر يتكرر يمشى وحيداً يتمتم حتى كأن



، تستطيع تتابع ظلين يقتسمان المسافة والوقت  
، ولكنه وحده

### ٣ - صورة لحامل الهوى

ماله دأنخ

تستبيه البليلة فى مهرجان صباحاتها وتغريبه فى كلام صغير على  
قد ضحكتها

وتشير له فى اتجاه عذاب يبعثر أياجه بامتداد الغدادين مثل وريقة شجر  
، تخطفها هبة الريح أو خرمتها المناقير

ماله شأنخ

قبل ميعاده

، وهو لما يزل يتعلم خطو العشيقين فى درج صاعد كعمود من النار  
، لا يتحرق أو يتيبس لكنه صاعد

يتها المشمشات على خد محبوبتى

رسم البدر أحلى تصاويره فى حوائط بيتى ومقتولة خطوتى.

### ١ - فى اتجاه كل هذا الموت

المرأة التى تشبه أحوال الفلك

المرأة البنى أتت وقالت: هيت لك

فاشتهيت أن تكون أعمى

كى تتحسس الكلام من منبعه الظامى أو تخرق الرؤية باللمس وتأتى  
منهلك

المرأة التى تزداد دقات الكنيسة دقة إن عبرت قدامها

المرأة التى تعطى النهار بهجة أخرى وتمنح المساء حلة الملك

المرأة التى يظل الجبل الشرقى والغربى كل ليلة يدقان على الأرض

ليستندأها حينما تمر فى جلال خطوها الباهى

المرأة التى تصحو طيور الشجر المعقوف إن تنفست وإن نامت أتت تحرسها

حتى يلم الملك الموكل بالحلم عطايه

المرأة التى تجمع للعيد هداياه

المرأة التى أتاها ذات يوم رجل فى هيئة الأحياء والموتى وقال:

الوقت وقتك

والمساء - مليك المختار - منتظر لتأتيه، لتأتى فى أعاليه

، وهذا مهرجانك كامل من دقة الأجراس حتى خفقة الطير الذى يحرس

، هيا فاصعدى بى

، هذه المرأة مذ صعداها الرجل الذى فى هيئة الأحياء والموتى



ومذ لم تلباشير التلاميذ من الفصل وضمته إلى جلبابها الأزرق  
 ، والأعمى الذى يبصر يأتى كل يوم برج الشمس  
 فلا يقدر أن يصعد إلا قدر ما يبصره باللمس أو يحياه بالذكرى  
 فيهبط مرة أخرى  
 ويلتقط الحصى ويصوب الأجرام فى زرققتها حتى تدوخ الأرض  
 ، أو تقتن الأمطار  
 أيها الأعمى  
 إذا عدت إلى الدار فبطئ خطوك العارى قليلاً إن هذا المطر النازل قد جاءك  
 حتى بللك  
 أيها الأعمى  
 ، نهار مثل هذا ليس لك .

## ٢ - المقابر

خطوة فى اتجاهى أنا  
 خلل فى المواقيت، أو رعدة بين وقت ووقت قليل  
 يتصيدا عارف بكلامى، وملتصق بى، ومنتظر يترقب وقع خطاى  
 أراقبه يتجول كل صباح ويلبس ثوب الحنونين مبتسماً، ويخبئ لى شبه  
 مصيدة  
 ، فى كلامى رقيق وفى غزل واضح  
 ها هو ابتدأ الخطوات وصار على حد خردلة من ثيابى  
 وأنا صرت ما بين وقت قليل ووقت قليل  
 لست مرتعشاً  
 غير أنى بدأت الخطا فى اتجاهى أنا

## ١ - قصيدة

خبأ الرجل العسكرى مؤامرتين وقنينة  
 كلما صفق البرد فى جسمه ارتشف الخمر سراً  
 ، وجرب واحدة من مؤامرتيه  
 ، المساء عريض  
 ، ولا يفتوى أن يمر  
 ، وقد نفذ الخمر والخطط المستريية لم تجده، وكثير من الذكريات بها شبه  
 ، قال: فى الغد حتماً سأنظر فى الأمر  
 سوف أعيبى جيبى بالخمر والتبغ والخطط المستريية والذكريات الكثيرة  
 وليفعل البرد ما يستطيع.



# عين

## «العبث» فى مناخ عابس

فى العام الأخير من القرن العشرين نلاحظ ، أن البدايات الأولى المزدهرة لفن الكاريكاتير فى مصر تتراجع على غير المأمول وعلى غير ما كانت تنبأ به فترة الازدهار فى عقدي الخمسينات والستينات إلى منتصف السبعينيات التى شهدت ألوانا وأساليب متعددة وتآلفت فيها مجموعة من المبدعين ، رحل بعضهم وتوقف البعض الآخر عن مواصلة الإبداع فى هذا الجنس الفنى والانصراف إلى العمل فى مجالات أخرى. اللفت للنظر أن توقف الفنانين: بهجت عثمان وحجازى وجورج البهجورى وإيهاب شاكر ومعنى اللباد عن الانشغال بالكاريكاتير هو موقف إرادي واختيارى واع، ترتب عليه تفرغ بهجت وحجازى لرسم الأطفال وانصراف جورج إلى الإبداع التصويرى واهتمام إيهاب بفنون التصوير وأفلام الكارتون السينمائية بينما انقطع معنى اللباد إلى فنون إخراج الكتاب وتقنياتها الحديثة. أى أنهم جميعا ما زالوا بحمد الله قادرين على العطاء والإبداع الفنى لكنهم اختاروا الهجرة بعيدا عن الكاريكاتير . وقد يكون لكل منهم نواقعه الخاصة إلا أننا لا نستطيع أن نغفل البحث عن سبب مشترك طألم أن الأمر خرج من حدود الحالة الفردية إلى نطاق الظاهرة العامة وقد يثور هنا سؤال : إن كان هؤلاء قد اختاروا موقفهم هذا فما الذى يحول دون ظهور جيل تال من المبدعين يواصل الإضافة إلى منجزاتهم الفنية بنفس التالى والازدهار على الأقل؟ والسؤال بصيغة أخرى : لماذا لم تعد الصحف المصرية كما كانت قبل أربعين عاما ولنحو ربع قرن زاخرة برسوم الكاريكاتير المتنوعة الأساليب؟.

هنا قد ينهض اعتراض على وصفنا لهذه الحالة بالتراجع بخصوصها وقد أصبحت رسوم الكاريكاتير منصرما ثابتا فى كل صحفنا اليومية والحزبية بما فيها صحيفة (الشعب) ذات التوجه الإسلامى. فضلا عن انتظام صدور مجلة (الكاريكاتير) المفترض فيها التخصص فى هذا اللون الفنى. إلا أن هذا الاعتراض لا يصمد أمام حقائق الواقع التى تشير إلى أنه باستثناء ثنائى (رجب- مصطفى) فإن أغلب ما ينشر اليوم من رسوم لا يجد تماوبا جماهيريا ولا ينتج عنه أثر ملحوظ فى اتجاهات الرأى العام. وقد يكون ذلك بسبب انشغالها وتطرقها إلى موضوعات هامشية لا تدخل فى صميم اهتمامات الرأى العام وقضاياه الحيوية. كما قد يكون ذلك على الصعيد الفنى قصورا عن تجاوز المنجزات الفنية للمسبقين والدوران فى فلكهم ومن ثم فلم يعد هناك إضافات فنية حقيقية تفتح للعين آفاقا جديدة تثير الدهشة والبهجة فضلا عن الاهتمام. لكن السعى الصحيح وراء أسباب (ظاهرة عامة) كذلك التى نبحث فيها لا يجوز له أن يتوقف



عند اهتمامات المبدعين الجدد وقدراتهم الفنية وحدها بل يجب أن يمتد السؤال عن الظروف العامة التي تحيط بعمليتي إبداع ونشر الكاريكاتير في الصحف اليوم. ورسوم الكاريكاتير من أكثر الأعمال الفنية وضوحا في موقفها الخلق من القضايا السياسية والاجتماعية ومن ثم فإن ازدهار هذا الفن يتحقق أكثر مع توافر مناخ الحريات العامة التي تتيح في التعبير عن الآراء والأفكار الجزئية. هذا صحيح إلا أننا في نفس الوقت لا نستطيع الزعم بأن مساحة حرية الرأي وحدودها هي اليوم أقل مما كانت خلال حقبة الحكم الناصري. وبالتالي فإن الركون إلى الموقف الحكومي لتعليل هذه الظاهرة لا يبدو مبررا مقنعا في تقديري.

وفي ظل أن حرية التعبير اليوم في الصحف أكثر مما كانت من قبل ظاهريا ولكنها في جوهرها ليست كذلك. طالما أنها تتجاوز حدود الشكل المعلن إلى الحقيقة المعاشة أو الواقع الحي. وتتوقف عند حدود الإجهار بالرأي فحسب دون أكثر من ذلك. على سبيل المثال فقد عبر الكتاب والرسامون في الصحف المصرية عن مواقفهم الراقصة لنتائج انتخابات مجلس الشعب الأخيرة ووصفها القضاء ذاته بالتزوير ولم يتعرض أحد من الكتاب أو الرسامين إلى المساءلة القانونية ولا عوقب أحدهم على ذلك. لكن هل أدى هذا الإقرار العام بتزوير الانتخابات إلى أي تغيير؟

في نفس الوقت فإن كل ما أثاره النواب من معارضين أو مؤيدين للحكومة من قضايا وبيانات لم يفلح في زحزحة الحكومة عن أي موقف في أي موضوع كبير أم صغير ولم يفلح في تغيير مسئول واحد كبير أم صغير. فإذا انتقلنا إلى قضايا أقل شأنًا من المشكلات القومية فإن كل ما كتب أو رسم في صحفنا لم يؤثر في إحداث أي تغيير بداية من مسئولى الضرائب والصحة والتعليم والسكك الحديدية إلى اتحاد كرة القدم وأنديتها إلى برامج التلفزيون ومذيعيه وسياساته.

كانه حوار طرشان يسود المجتمع المصري كله. وهو ما يدفع بالياس إلى كل صاحب رأى أو وجهة نظر. فلا خيار أمامه إلا أن ينساق مع القطيع أو يتوقف عن تبديد عمره فيما لا طائل ولا جدوى وراءه. والحقيقة أن موقف الاستبداد بالرأى والتعصب المعادى للغير لم يعد موقفا حكوميا فحسب، بل صار موقفا شعبيا أقل تسامحا مع أية أفكار مغايرة. إن استبداد الحكوميين اليوم ليس أقل من استبداد الحاكمين وشواهد حياتنا اليومية في كل مكان يجمعنا بغيرنا من البيت إلى أماكن العمل إلى الامتداد تقف دليلا على ذلك.

ويكفى أن نراجع بعض ما أنجزه الإبداع الفني المصري في وقت سابق لنرى مدى استحالة عرشه اليوم جماهيريا. من رسوم الفنانين عبد السميع عبد الله وبهجت وحجازي إلى أشعار بيرم التونسي ودين خيرى إلى مشاهد من أفلامنا السينمائية القديمة. إلى المساجلات الفكرية التي دارت في بدايات القرن..

في نهايات القرن صرنا جميعا أقل تسامحا وأكثر تعصبا في هذا المناخ المعادى للاجتهاد. هل يملك رسام الكاريكاتير أن يجتهد فنيا ؟ هل يملك جرأة الابتسام وسط جموع جبهة عابسة؟

**أحمد عز العرب**



## مجدي الجابري

### اللى لحفته من جسمي

تكتكة الآله الكاتبه

وملى وتفريغ رثتى بدخان الكلوياترا

وحركة رجلين امى على دواسنة مَكْنَة الخياطه

ده اللى لحفته من جسمى النهارده

بعدهما اتبعتر ع السلم

وانا مزوَّغ م الشُّغل

ها حاول أُلَّه على مهلى

واعمل منهُ حكايه

احكيها لنفسى وانا نائم







